*Pasolini teorico*

*Ritorno a Blasetti*

*Storiografia del cinema:*

*percorsi e prospettive*

2 0 6 0 0

**Bianco & Nero**
*Rivista bimestrale della Scuola Nazionale di Cinema*
a. LXI n. 6, novembre-dicembre 2000

*Direttore*
Lino Micciché

*Comitato scientifico*
Lino Micciché, Gianni Amelio, Adriano Aprà,
Francesco Casetti, Lorenzo Cuccu, Caterina d'Amico

*Redazione*
Stefania Parigi

*Segreteria di redazione*
Caterina Cerra

*Progetto grafico*
Altocontrasto-Roma

*Impaginazione*
Alberto Guerri

*Direzione e redazione*
Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, via Tuscolana 1524, 00173 Roma
Tel. e fax 06-7222369 Tel. 06-72294.394/396
e-mail: biancoenero@snc.it

*Amministrazione, abbonamenti, promozione*
Marsilio Editori S.p.a.
Marittima Fabbricato 205
30135 Venezia
Tel. 041-2406511
Fax 041-5238352

Stampato da La Grafica & Stampa editrice s.r.l., Vicenza

Registrazione del Tribunale di Roma n. 975 del 17 giugno 1949
Dir. resp.: Lino Micciché

*Consulente per le attività editoriali*
Ornella Mastrobuoni


ISBN 88-317-7480-8

*In copertina*
Elisa Cegani in *Retroscena* (1939) di Alessandro Blasetti

# Bianco & Nero

SOMMARIO 6/2000

Pier Paolo Pasolini al Centro Sperimentale di Cinematografia nel 1964

# Pasolini teorico

*Roberto De Gaetano*



L'ingenuità imputata a Pasolini teorico del cinema non è altro che l'effetto del suo sguardo eterodosso all'interno della prospettiva semiologica: guardare oltre il «ciglio dell'abisso» significa disporsi ad accogliere la *meraviglia* e lo *stupore* che accompagnano questo sguardo, e in ciò determinare un'apertura filosofica degli orizzonti della semiologia stessa.

La forza straordinaria del pensiero di Pasolini (e che ne fa l'esempio più vitale di tutto il dibattito che a partire da metà degli anni '60 si è sviluppato in Italia intorno ai rapporti fra cinema e semiologia) risiede nell'aver immesso – in forma certo non sistematica, ma per questo più intensa – in un campo definito dall'emergenza di istanze metodologiche forti e dalla "scaltrezza" di chi si occupava di annettersi "imperialisticamente" nuovi territori con nuove sofisticate armi, un'apertura a-metodologica, sostenendo, di fatto, che non c'era nulla da conquistare, che tutto era stato già conquistato, e che da sempre in un certo senso eravamo stati conquistati dalla Realtà, dal suo linguaggio, dall'essere delle cose rispetto al quale l'«esperienza umana» non è che il mezzo di una sorta di autodenominazione del reale. Poco da conquistare ma tutto da rivelare; poco da occupare ma molto da cui lasciarsi occupare.

L'originalità della posizione pasoliniana è nell'aver voluto sostenere tutto questo *attraverso* il linguaggio e l'approccio – anche descrittivo e classificatorio – della semiologia. È nell'aver voluto affermare che il *senso* di ogni linguaggio verbale e iconico sta nella realtà, percettiva e pragmatica. Il senso appartiene alle cose; è il linguaggio dell'Essere, rispetto al quale gli altri linguaggi assumono una funzione puramente "integrativa", quella di *traduzione* di un senso inscritto nella realtà.

La posizione pasoliniana è quindi eminentemente filosofica (non sono pochi gli spunti fenomenologici), perché di fatto riporta la semiologia del cinema ad una semiologia della realtà, facendo di quest'ultima un linguaggio i cui segni sono inscritti nell'opacità mai del tutto codificabile del reale. Pasolini stesso lo dice quando afferma di avere l'ambizione di scrivere una «Filosofia del cinema», che di fatto coincide con una semiologia della realtà. Se il cinema è la realtà e la realtà è linguaggio, il cinema sarà proprio la modalità più immediata di espressione (scritta) di quel linguaggio (orale).

Gli scritti pasoliniani sul cinema compiono in quegli anni un vero e proprio *scarto* rispetto al dibattito in cui si collocano[1]. Scarto disseminato di intuizioni, implicazioni, sviluppi, visioni, idee che misurano il carattere *transtorico* del pensiero di Pasolini: da un lato, collocato pienamente – anche se polemicamente – nel contesto culturale e nel dibattito che l'attraversa; dall'altro, capace di *distaccarsene*, di mettersi *al di fuori*, per il tenore etico-teorico (le due cose in Pasolini sono indissolubili) delle posizioni assunte, per il loro carattere *intempestivo*, capace di rendere *inattuale* il presente. Ed è proprio questo scarto a rivelarsi produttivo, a meritare di essere ri-pensato (la forza di un pensiero risiedendo proprio in quanto di *impensato*, di *ancora-da-pensare* lo caratterizza), tentando di evidenziarne le sconcertanti linee di fuga che sembrano raccordarlo, più che al contesto in cui è stato pensato (dibattito sul nuovo cinema e sulla semiologia del cinema), a istanze filosofiche, a posizioni fenomenologiche[2].



Due sono i grandi ambiti che articolano il discorso teorico di Pasolini sul cinema: il primo concerne il «cinema di poesia», il secondo, che occupa un numero maggiore di scritti, riguarda il cinema come «lingua scritta della realtà». Partiamo da quest'ultimo.

## La lingua scritta dell'azione

Il cinema è la realtà, e una semiologia del cinema non potrà che essere una semiologia della realtà. È l'identità fra semiologia generale, semiologia del linguaggio della realtà e semiologia del cinema[3]. L'istanza riproduttiva del cinema non fa che trasferire il significato sul "riprodotto": il significato di un'immagine cinematografica risiede nella realtà che vi aderisce. L'oggetto, l'oggetto *singolare* (al cinema l'oggetto è colto nella sua *singolarità*, e non nella sua generalità: abbiamo il pero, il melo ecc. e non l'albero[4]) è depositario del significato dell'immagine: «quest'uomo che parla» nella realtà è un momento della lingua del cinema.

Sono i segni della realtà che il cinema «riproduce» e che il linguaggio verbale «evoca»[5]: in entrambi i casi ci troviamo di fronte a delle *traduzioni* del linguaggio della realtà, che è in primo luogo *prassi*[6].

Questa pendenza costitutiva del cinema verso la realtà (e il suo linguaggio), pendenza che esclude e si oppone a qualsiasi «impressione di realtà», sposta gli interrogativi dal cinema alla realtà stessa, e al modo di concepirla. La realtà non è solo l'insieme delle cose e il modo di percepirle, la realtà umana è in primo luogo azione, cioè modalità di relazione fra l'uomo e il mondo, fra l'uomo e gli altri uomini.

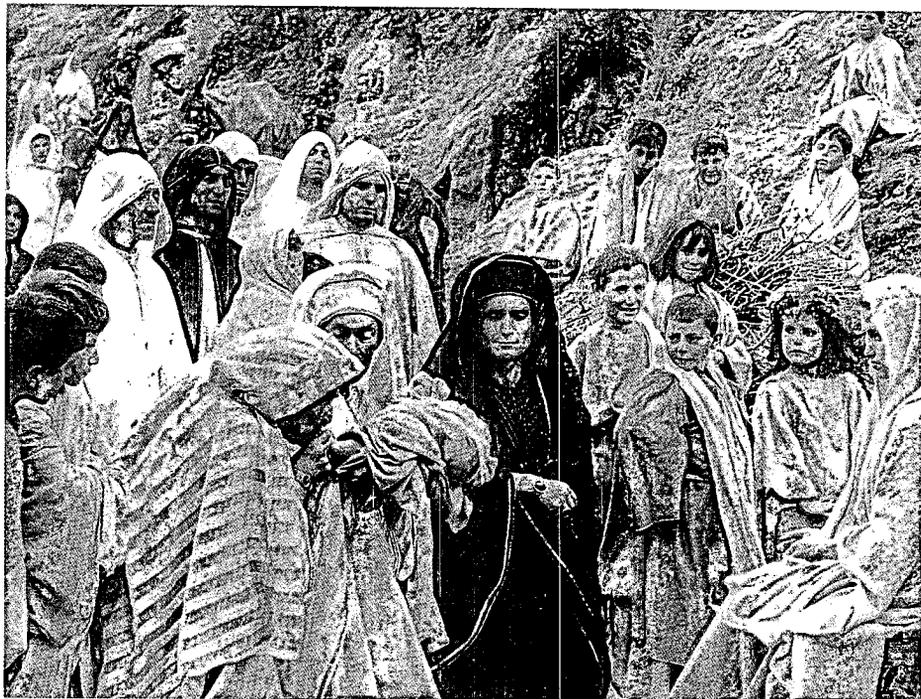
Ora, la vita in quanto vita pratica si caratterizza in primo luogo per la sua infinità ed incompiutezza, per una sorta di «indifferenziazione naturale», di «mistero ontologico» che accompagna la «lingua totale dell'azione».

Se la realtà è pragma, questo pragma è composto di segni opachi, indecidibili, ambigui, incompiuti, infiniti. Il linguaggio della realtà in quanto linguaggio «originario», «struttura soggiacente», «Ur-codice», «Codice dei codici» è autodenominazione del mondo, cosa che si fa segno di se stessa in tutta la concretezza e la singolarità che la definiscono («le file dei pioppi, dei prati verdi...»). Il «linguaggio puro» della realtà rispetto ai «linguaggi integranti» è definito dalla "purezza" del continuo, dell'infinito, dell'indifferenziato, rispetto al carattere articolato, doppiamente articolato, del linguaggio verbale o di quelli iconici[7].

Allora, questo piano di realtà, questo "c'è", questo "essere" è quanto è stato propriamente pensato dalla filosofia. L'«abisso» in cui «sprofondano i nostri rapporti sensoriali con la realtà», lo «stesso Corpo» a cui appartengono «i capelli di Jerry Malanga e gli occhi di Umberto Eco [...], la fisicità del Reale, dell'Esistente, dell'Essere»[8], richiamano direttamente le aperture percettive al mondo, all'essere, su cui la fenomenologia – in primo luogo quella di Merleau-Ponty – ha insistito in maniera significativa. La «carne», l'inerenza percettiva dell'io al mondo, il «potere di decifrarlo tacitamente» determinano l'orizzonte sulla cui base è pensabile la relazione conoscitiva, il rapporto soggetto/oggetto ecc.

È il «senso bruto» che appartiene al nostro contatto percettivo-pragmatico con il mondo. E, se tale senso fa della realtà un linguaggio, ciò avviene per l'indissolubilità del legame fra questa realtà e i «linguaggi integranti»: il senso che si costituisce, nella nostra apertura sensoriale e pragmatica al mondo, è condizione – inscindibile dal condizionato – dei significati molteplici, differenziati e articolati dei linguaggi veri e propri. Ma, proprio la sua inscindibilità di fatto dai condizionati (dai significati), fa sì che sia percepibile e determinabile solo attraverso l'attualità e la determinatezza di questi.

L'appartenenza originaria del soggetto al mondo non è linguistica, è semmai percettivo-pragmatica e questo pragma è in fondo «enigmatico»[9], perché mai totalmente esplicitabile linguisticamente. Ed è questo pragma, questa «realtà vissuta» che permette la comprensione anche del nostro linguaggio verbale: «Ciò che è in comune fra cifratore e decifratore di linguaggi verbali *non è tanto la lingua verbale, quanto il mondo vissuto.* È in base all'Ur-codice [...] che io, ascoltando un sistema simbolico di segni, capisco ciò che mi si vuol dire»[10].

È il rimando del linguaggio al «mondo vissuto» (come al suo orizzonte di senso), all'inerenza «sensoriale» alle cose, alla «carne» (lo «stesso Corpo») che accomuna tutte le cose e ne fa aspetti di uno stesso essere. Il culmine di questo "monismo" lo troviamo quando Pasolini legge il linguaggio della realtà come un monologo della realtà stessa: «non si può dire che si tratti di un dialogo, ma di un monologo che il Corpo infinito della Realtà fa con se stesso»[11].

*Il Vangelo secondo Matteo*



E, in questo monologo dell'Essere, l'«esperienza umana» ha forse solo il privilegio di essere il «mezzo» migliore per l'«autorivelazione» della realtà. Emerge una posizione ontologica: il linguaggio della realtà è la voce dell'essere, a cui non possono che rimandare tutti i «linguaggi integranti», la cui capacità di significare sarebbe inspiegabile senza questo «monologo della realtà», questo dire che inerisce alle cose e che viene "tradotto" dai linguaggi iconici e verbali.

Non si tratta di "dire" e rappresentare cose che ci sono di fronte come oggetti; si tratta di misurare la radicale co-appartenenza di soggetto e oggetto allo stesso mondo, allo stesso corpo, alla stessa carne, e capire come sono le cose stesse a dirsi, piuttosto che a essere dette per un atto di volontà. Siamo nuovamente a una sotterranea consonanza con Merleau-Ponty: è la visione che si fa in noi, non siamo noi a farla; è «il pittore che nasce nelle cose come per concentrazione e venuta a sé del visibile»[12].

Come se il cinema rispondesse alla pressione di un "dire muto" che appartiene alle cose; come se fosse attraversato da una radicale non-appartenenza: sono le cose che premono per accedere ad immagine, per essere espresse nel loro processo di «autorivelazione». L'identità della cosa e del nome, «*res sunt nomina*», è l'identità della cosa e dell'immagine: l'immagine è la cosa, percettivamente e semanticamente; «la realtà non è, infine, che cinema in natura»[13]. Una posizione che rivela chiaramente la

portata ontologica del discorso di Pasolini sul cinema, dove troviamo implicite risonanze con le posizioni dell'ontologia bergsoniana sull'identità fra immagine e materia.

La posta in gioco è chiara: le forme (del mondo) sono poca cosa rispetto alle forze (della vita); i dialoghi "umani" sono poca cosa rispetto all'infinito monologo della realtà. Ma è altrettanto vero – ed è questo il paradosso – che solo attraverso le forme possiamo captare le forze, solo attraverso il dialogo possiamo giungere al monologo.

E il potere ontologico del cinema sta nel suo *rivelare* questo monologo, questo linguaggio dell'essere. Ed è questo potere, o meglio questa sorta di potenza inscritta nelle capacità tecniche del mezzo a definire la portata ontologica del cinema. È quello che aveva intuito Bazin, è quello che riprenderà l'ontologia deleuziana, a cui si deve il recupero più significativo delle teorie pasoliniane.



Ma il paradosso di Pasolini è giungere ad un'ontologia del reale, del cinema, e della loro identità attraverso la formalizzazione operata dal discorso semiologico, attraverso l'individuazione di una «grammatica della cinelingua» e il tentativo di definire una doppia articolazione nel cinema, facendo dell'inquadratura un «monema» e degli oggetti dei cinèmi (per analogia con i fonemi). Tutto questo non è però, che un opinabile movimento di superficie, che cela, e neanche troppo bene, una vera e propria ontologia del cinema e della realtà fatta su basi fenomenologiche ed ermeneutiche, anche se mascherata da approccio "metodologico" (semiologia) e da istanze "psicologico-soggettive" (l'amore per la realtà, la sua sacralizzazione e desacralizzazione ecc.).

Il Codice dei codici, l'Ur-codice non è altro allora che un piano virtuale di realtà come condizione della costituzione e del funzionamento dei codici specifici (verbali, iconici ecc.). Questo Ur-codice della realtà è il Cinema, e in ciò sia la realtà che il cinema si identificano sotto il segno della loro *virtualità* che fa, della prima, un divenire infinito e incompiuto e, del secondo, in quanto riproduzione della prima, un piano sequenza illimitato.

> Per quanto infinita e continua sia la realtà, una macchina da presa ideale potrà sempre riprodurla, nella sua infinità e continuità. Il cinema è dunque, come nozione primordiale e archetipa, *un continuo e infinito piano-sequenza*[14].

Il cinema come puro spazio virtuale, individuato dal carattere ipotetico di un infinito piano sequenza, non è dunque che il «momento scritto della lingua della realtà», di una lingua naturale e totale. Ma, come momento scritto di una lingua orale, esso permette di portare ad espressione quella realtà, rendendoci coscienti della sua presenza: «Il linguaggio scritto della realtà, ci farà sapere prima di tutto che cos'è il linguaggio della realtà»[15]. L'istanza riproduttiva è accompagnata da un movimento espressivo-semantico: il piano orizzontale di realtà o «Significando»[16], sul quale

la lingua del cinema «pesca» verticalmente, esplicita il suo carattere *significativo* proprio nel momento della sua traduzione iconica. Se la realtà è «cinema in natura», il suo linguaggio «fin che era naturale, era fuori dalla nostra coscienza», quando questa realtà accede ad immagine e diviene "scritta" «non può che richiedere una coscienza»[17].

Ciò che è importante sottolineare è che *il cinema è definito dalle condizioni di diritto*[18] che lo inscrivono in una dimensione «primordiale», «ipotetica», «astratta» e virtuale.

## Azione ed evento



Pasolini definisce la realtà umana in primo luogo come pragma, come azione. La percezione sensoriale che apre all'essere è concatenata alla sfera pratica, come al primo rapporto fra l'uomo e il mondo.

Pasolini scarta quella che potrebbe essere la modalità più favorevole al raccordo semiologico, cioè il rapporto teorico-contemplativo fra soggetto e oggetto, per concentrarsi sulla prassi come tratto distintivo del comportamento umano.

L'idea pasoliniana è fondata su quella che Paul Ricoeur chiama «semantica dell'azione»[19], cioè sull'idea che l'azione umana abbia un valore semantico che la informa e che è condizione della configurazione estetica che ne deriva (in termini pasoliniani: della sua traduzione evocativo-verbale o riproduttivo-iconica). Se l'opera è, aristotelicamente, *mimesis praxeos* è proprio perché nella prassi trova il primo momento di significazione[20], ciò che sorregge la costruzione del *mythos*.

È dalla definizione di Aristotele che Ricoeur individua tre livelli di *mimesis*: quello «pre-figurativo» che concerne il riferimento alla prassi della configurazione estetica, e quello che è il momento inventivo, creativo e configurativo vero e proprio (*mimesis II*), il quale, a sua volta, prelude alla rifigurazione (*mimesis III*) di quella stessa prassi. C'è un "a monte" e un "a valle" dell'ordine testuale, definito dalla realtà della prassi: punto di partenza e di arrivo, con in mezzo i testi propriamente detti (verbali, iconici ecc.).

E lo stesso Pasolini sembra prefigurare una sorta di «arco ermeneutico» – valido anche per i testi letterari – quando non solo parla dell'azione come ciò che sta a monte dell'opera, ma anche come ciò – sentimenti, passioni ecc. – in cui viene ritradotta l'opera durante la lettura.

> Il movimento puramente espressivo della lingua – la poesia – non è a sua volta che una nuova forma d'azione: se, nel momento in cui il lettore l'ascolta o la legge, insomma la percepisce, la libera di nuovo dalla convenzione linguistica e la ricrea come dinamica di sentimenti, di affetti, di passioni, di idee[21].

La realtà in quanto pragma circonda, accompagna, costituisce l'orizzonte vero e proprio dei linguaggi «integranti» e dei testi estetici.

Ma la nozione di prassi deve essere precisata: il suo valore semantico, il suo essere «mediata simbolicamente» (Ricoeur), il suo essere «linguaggio» (Pasolini), è frutto del suo carattere specifico e del suo distinguersi dal "movimento fisico". L'azione si caratterizza per il concorrere decisivo di alcuni fattori: fini, motivi, agenti, interazioni, circostanze, esiti; e in questo si distingue dall'evento come qualcosa che accade nella sua impersonalità, un «movimento» puramente «osservabile»[22].

Nel caso dell'azione, il dispositivo concettuale-semantico (cioè il concorrere dei suddetti fattori) che la regola la rende disponibile ad una conversione narrativa; nel caso dell'evento, l'estemporaneità, aleatorietà, impersonalità che lo caratterizzano, cioè il movimento come pura modifica di uno stato, lo rendono più resistente alla connessione logico-causale di un intreccio.



L'azione comporta un "saper fare" dell'agente, l'evento un "saper osservare" dello spettatore.

O meglio, si tratterà di due significati dell'azione stessa, uno temporale l'altro logico.

> L'evento d'azione sviluppa una dialettica simile tra il suo statuto temporale, in quanto evento che compare e scompare, e il suo statuto logico, in quanto avente tale e talaltro significato identificabile, tale e talaltro "contenuto di senso"[23].

In Pasolini questi due significati si intrecciano: da un lato, attribuisce alla realtà della prassi una portata significativa, in questo riconoscendo una forma di intelligenza pragmatica; e, dall'altro, ritrova in questa realtà il carattere sfuggente, aleatorio, fragile, incompiuto, illimitato, abitato solo dal presente senza spessore dell'evento, di ciò che accade.

Nel momento in cui accentua il carattere semantico-logico dell'azione attribuisce a questa la portata significativa del cinema, quando, invece, vi ritrova il carattere temporale, incompiuto e illimitato di un perenne presente, sottrae e il vissuto e il cinema a qualsiasi compiutezza, se non a quella (possibile) determinata dalla "fine", della vita e della storia, dell'esistenza e del cinema.

E la fine della vita è la morte, la fine del cinema sono i film. Da cui una straordinaria analogia fra la morte e il montaggio, entrambi datori di senso perché entrambi definiscono e delimitano l'indeterminatezza e infinità del vissuto e del cinema (e della loro identità).

> È dunque assolutamente necessario morire, *perché, finché siamo vivi, manchiamo di senso*, e il linguaggio della nostra vita [...] è intraducibile: un caos di possibilità, una ricerca di relazioni e di significati senza soluzione di continuità. *La morte compie un fulmineo montaggio della nostra vita*: ossia sceglie i suoi momenti veramente significativi [...], e li mette in successione [...]. *Solo grazie alla morte, la nostra vita ci serve ad esprimerci*». Il montaggio opera dunque sul materiale del film [...] quello che la morte opera sulla vita[24].

## Il cinema e i film

Se il cinema definisce il piano virtuale di una lingua scritta della realtà, e se la «realtà vista e udita nel suo accadere è sempre al tempo presente», il passaggio all'attualità e alla compiutezza e dell'azione e del cinema avverrà con il film e la sua articolazione temporale.

La teoria pasoliniana restituisce al cinema tutta *la realtà di un piano virtuale*, che non è solo condizione dell'attuale, ma vale di per sé (in tutta la sua virtualità e «astrattezza»: nel suo essere *langue*, dice Pasolini). Questa restituzione manifesta tutto il suo carattere filosofico, riconducendo la svolta linguistico-semiotica all'orizzonte virtuale che l'anticipa, l'accompagna e la segue.



Pensare il presente assoluto dell'azione, l'infinità del cinema, e la loro identità, non significa pensare solo ciò che è condizione dell'azione *attuale* e *puntuale*, in quanto attraversata, scandita e ritmata dall'impasto con i «linguaggi integranti», né pensare il piano sequenza come condizione del montaggio filmico, ma significa gettare lo sguardo al di là dell'abisso[25], andare oltre la «curva dell'esperienza», pensare ciò che si colloca oltre le forme dell'esperienza umana e che fa sì che la realtà e il cinema siano la stessa cosa, nell'infinità del loro divenire, anche se di fatto – e *necessariamente* – non potranno che essere questo e quel pezzo di realtà (volto, corpo, oggetto), questa e quell'immagine concatenata alle altre in quella successione definita e puntuale (percettivamente e semanticamente) che è il film[26].

Ciò che definisce il film è il senso di compiutezza e di "finito", effetto di un lavoro di composizione che trova nel montaggio il principio cardine. Il montaggio permette di inscrivere la differenza di tempi e di forme nell'indifferenziato piano sequenza cinematografico; un'articolazione che non riguarda solo la modalità tecnica di "taglio" e "cucito", ma concerne una forma più generale di "selezione" e "combinazione", di profilatura di situazioni e personaggi. Riguarda cioè la modalità di selezione, nell'infinità e illimitatezza del vissuto di un uomo, dei tratti significativi che permettono di definirlo come personaggio; concerne la selezione e combinazione di quegli accadimenti che permettono di trasformare l'incompiutezza e fragilità dell'azione quotidiana in un intreccio definito. È il film in quanto intreccio che lascia emergere potentemente il valore semantico dell'azione; e questo perché l'intreccio, la costruzione di una storia – e qui troviamo nuovamente assonanze con l'ermeneutica di Ricoeur – permette di operare una *sintesi* (il cinema è analitico, il film è sintetico dice Pasolini) della dispersività ed eterogeneità della vita pratica. Ed è per questo che il *senso* di una vita lo si coglie solo dopo la morte come determinazione della fine. Senza la fine non c'è modo di differenziare, articolare e *chiudere* la temporalità e quindi di dare senso alle cose; saremmo collocati nell'indifferenziato continuo presente[27]. Se il cinema è *lan-*

*Porcile*



*gue* (e quindi un'astrazione) e il film è *parole*, è solo attraverso la *parole* che il senso (che a livello di *langue* rimane una condizione) assume determinatezza e concretezza. E se la «cinelingua» concerne una dimensione morfologica, con il filmico si entra non solo in una dimensione sintattica, ma anche stilistica, retorica, connotativa.

Se l'inquadratura come «insieme di cinèmi» si avvicina ad un monema, il cinema «come serie di monemi» si avvicina ad un «lessico», anche se ad un lessico virtualmente infinito, composto da tutti i monemi possibili come insieme di tutti i cinèmi possibili. Il film si fonda sulla coordinazione e messa in relazione dei monemi-inquadrature e quindi in primo luogo sulla riduzione funzionale del lessico attraverso il raccordo sintattico affidato al montaggio.

Ma il montaggio non svolge solo una funzione sintattico-denotativa, una «sintassi aggiuntiva», esso ha anche una funzione connotativo-ritmica, dove il «montaggio ritmico definisce le durate delle inquadrature, in se stesse e relativamente alle altre inquadrature del contesto»[28].

Il montaggio è, quindi, da un lato, un principio che regge la strutturazione complessiva del film, la sua compiutezza, fittizia ma necessaria; dall'altro, è una marca stilistico-retorica, un «ritmema» lo chiama Pasolini, che definisce propriamente l'«arbitrarietà» e «convenzionalità» del cinema[29], cioè la forma espressiva del film.

Il ritmema, che prima veniva individuato come marca del carattere stilistico-retorico del cinema in quanto linguaggio audio-visivo, viene adesso[30]

pensato come modalità di definizione di un ordine più complesso di significazione di carattere spazio-temporale, che concerne il visto e il non-visto, il visibile, il non-visibile e i loro rapporti: «l'ipotesi è che il cinema, come linguaggio d'arte, sia una lingua spazio-temporale, e non audio-visiva»[31].

Il ritmema sarà allora «un'entità anfibia di spazio-tempo», sarà il ritmo che governerà il rapporto fra gli spazi (pieno/vuoto, primo piano/sfondo, dettaglio/totale) e i tempi delle inquadrature (la durata di ogni inquadratura inciderà naturalmente sulla percezione dello spazio), e soprattutto includerà in questo rapporto le *giunte*, ciò che rimarrà significativamente fuori.



> Il grafico dei ritmemi comprende quindi *inclusioni* di entità spazio-temporali ed *esclusioni* di entità spazio-temporali. Le prime costituirebbero il grafico delle inquadrature audiovisive esistenti, mentre le seconde costituirebbero il grafico delle "giunte", *ossia del "non esistente significativo"*[32].

L'inquadratura come blocco spazio-temporale, il film come raccordo fra questi blocchi che rimandano alle *giunte*, al non esistente significativo, o, detto altrimenti, a ciò che, proprio per il fatto che non si vede, non smette di premere *simbolicamente* sul visto.

E allora ecco che il significato attribuito alla nuova nozione di ritmema libera ancor più radicalmente il film dal cinema, dall'analogia fisio-psicologica con la percezione reale, dalle istanze meramente riproduttive di carattere audiovisivo.

Il carattere espressivo-semantico del ritmema, in quanto modalità di costruzione spazio-temporale, ci dice in primo luogo che il film configura un *mondo* in quanto modulazione di uno spazio-tempo, e che le modalità di configurazione includono ciò che non si vede: la significazione filmica va oltre l'«autodenominazione» cinematografica del reale, l'accedere del reale ad immagine, perché si fonda anche sulle «*eclusioni*», su ciò che viene tagliato fuori dalla vista.

L'apertura di campo operata da Pasolini e la sua posizione eterodossa lo portano ad un'altra significativa acquisizione teorica che sottrae la presunta "immanenza" del testo, sostenuta in quegli anni dalla semiologia, a vantaggio delle figure dell'autore (e della sua «libertà») e dello spettatore (e della sua «liberazione»)[33].

La libertà dell'autore è «un attentato autolesionistico alla conservazione»[34] e non può che passare per un'«infrazione del codice». È il momento dell'invenzione che è inscindibile dalla lotta, dalla trasgressione, dalla messa in questione della norma[35]. Ma non bisogna andare troppo avanti, perché una volta superato il limite non c'è «più nulla da rischiare», bisogna «ritornare continuamente indietro, sulla linea del fuoco»[36].

La libertà dell'autore nell'infrangere agonisticamente i codici comporta, nel momento della ricezione dell'opera, la sconfessione dell'orizzonte d'attesa dello spettatore. L'«attesa delusa» dello spettatore è il segno del-

l'implicito quadro ermeneutico che informa questo discorso[37], all'interno del quale vengono ricomprese nozioni come scarto, trasgressione, violazione dei codici, coscienza metalinguistica ecc.

## La soggettiva libera indiretta e il cinema di poesia

«Trasformerò dunque momentaneamente la domanda: "È possibile nel cinema una 'lingua della poesia'?", nella domanda: "È possibile nel cinema la tecnica del discorso libero indiretto?"»[38].

Questa trasformazione, questo glissare di una domanda sull'altra è già indicativo del modo in cui il problema della «poeticità» cinematografica viene posto da Pasolini. Sottratto ad ogni senso genericamente espressivo o intuitivo, il poetico viene ricondotto all'uso di una pratica stilistica, che è quella del libero indiretto, fondata sulla *mimesis* reciproca dei punti di vista dell'autore e del personaggio.



Un corollario a questa considerazione riguarda il perché utilizzare la nozione di "libero indiretto", che caratterizza la polifonia della forma-romanzo, per cercare di spiegare il "poetico" cinematografico.

Nel discorso libero indiretto del romanzo il concatenamento enunciativo fra autore e personaggio, che concerne e una dimensione linguistica e una dimensione stilistica, è sorretto dalla «coscienza sociologica» dell'eterogeneità dei linguaggi, dei loro legami con fasce e classi sociali: «il personaggio vive dunque in un altro mondo linguistico, ossia psicologico, ossia culturale, ossia storico. Egli appartiene ad un'altra classe sociale»[39].

La *mimesis* linguistica in letteratura, e in primo luogo nel romanzo, è inscindibile da questa coscienza sociale, dove l'operazione di *mimesis* non concerne solo l'"autore e l'eroe", ma anche l'autore e il *destinatario*. Questo accade nei testi che incorporano (determinando così una prossimità trasparente con il pubblico) modi linguistici, stilistici, retorici che circolano all'interno di una cultura di massa, per esempio quelli incentrati sul «mito del futuro», dell'«homo technologicus»[40] ecc.

Ora, se tutto questo sorregge la polifonia, la dialogicità, il plurilinguismo della lingua romanzesca, in che senso può concernere la riflessività del linguaggio poetico cinematografico?

In primo luogo il "libero indiretto" al cinema riguarda una dimensione stilistica, e non linguistica, una zona di indiscernibilità fra punto di vista del personaggio e dell'autore. La soggettiva libera indiretta – "equivalente" cinematografico del discorso libero indiretto – rende inassegnabile la distinzione fra soggettiva (del personaggio) e oggettiva (dell'autore), definendo un "essere-con" della macchina da presa, o quella che Deleuze ha chiamato una *pratica di intercessione* fra autore e personaggio: l'autore si serve del personaggio per liberare una propria visione (estetica, etica del mondo) e il personaggio si fa carico della finzione, cioè del punto di vista dell'autore[41].

Questa *mimesis* stilistica mette in gioco una «coscienza», estetica e formale, e il rapporto fra questa coscienza "costituente" e il "costituito", fra una dimensione "riflessiva" e una "produttiva" dell'esperienza e del linguaggio[42].

E allora ecco che dietro il tentativo di comprendere la distinzione stilistico-retorica fra cinema di prosa e di poesia emerge un problema ben più radicale e di natura filosofica, come Deleuze ha pienamente compreso.

> [Nel discorso libero indiretto] si tratta piuttosto di un concatenamento enunciativo, che opera allo stesso tempo due atti di soggettivazione inseparabili, uno che costituisce un personaggio alla prima persona, l'altro che assiste alla sua nascita e lo mette in scena [...] È il Cogito: un soggetto empirico non può venire al mondo senza riflettersi nello stesso tempo in un soggetto trascendentale che lo pensi, e nel quale si pensi. È il cogito nell'arte: non vi è soggetto che agisca senza un altro che lo guardi agire [...]. «Da qui due io differenti di cui uno, cosciente della propria libertà, si erge a spettatore indipendente di una scena che l'altro reciterebbe macchinalmente. Ma tale sdoppiamento non giunge mai fino al limite. È piuttosto un'oscillazione della persona tra due punti di vista su se stessa, un va e vieni dello spirito...», un essere-insieme[43].



Scissione e coesistenza, distinzione (di diritto) e indiscernibilità (di fatto) di soggetto empirico e trascendentale, di istanze produttive e riflessive, di personaggi e autore.

Ora, la *mimesis* linguistico-stilistica del libero indiretto può avere un uso *pieno*: e allora ci troviamo in un racconto di simulazione che rende coalescenti soggetto e oggetto, riflessività e produttività, dove si rende indecidibile e inassegnabile la distinzione fra punti di vista (del personaggio, dell'autore, del destinatario), e dove l'istanza riflessiva può manifestarsi nella *mimesis* di stili e pratiche discorsive eterogenee (il *pastiche*)[44]; o può avere un uso *pretestuale*: che libera dal concatenamento l'istanza riflessiva e trascendentale (senza naturalmente poter spezzare quella "oscillazione" e quindi cancellare – sarebbe inspiegabile – la dimensione produttiva). È in questa pretestualità che è rintracciabile la condizione decisiva per il passaggio al "cinema di poesia": utilizzazione del personaggio come pretesto per liberare la visione dell'autore, attraverso il rendersi indipendente della macchima da presa.

Il formalismo del «cinema di poesia» utilizza un certo tipo di personaggio come sua "giustificazione": le «inquadrature ossessive» di Antonioni trovano nello sguardo del personaggio nevrotico della Vitti il loro intercessore, e questo vale anche per il «formalismo elegiaco» di Bertolucci e per il «tecnicismo poetico» di Godard.

> L'autore si vale dello "stato d'animo dominante del film" – che è quello di un protagonista malato, non normale – per farne una continua *mimesis* – che gli consente molta libertà stilistica anomala e provocatoria[45].

Una libertà che si manifesta in primo luogo nel «far sentire la macchina», cioè nel renderla indipendente dal contenuto, nel non sottometterla ad istanze di carattere narrativo-rappresentativo:

> I personaggi entrano, dicono o fanno qualcosa, e poi escono, lasciando di nuovo il quadro alla sua pura, assoluta significazione di quadro: cui succede un quadro analogo, dove poi i personaggi entrano ecc[46].

E la macchina da presa si fa sentire quando «il linguaggio, seguendo un'ispirazione diversa e magari più autentica, si libera dalla funzione, e si presenta come "linguaggio in se stesso", stile»[47]. "Linguaggio in se stesso" vuol dire linguaggio che esibisce primariamente la sua dimensione riflessiva, che attenua, o meglio usa in forma pretestuale, quella produttiva. Ed è proprio questo "linguaggio in se stesso" che porta con sé una "coscienza estetica", esibendo la sensatezza che sempre accompagna – e non potrebbe essere diversamente – ogni uso linguistico, anche quelli "produttivi". L'inquadratura ossessiva di Antonioni, il "restare sulle cose" dopo l'uscita del personaggio, ha sì come effetto la destrutturazione e riconfigurazione della forma narrativa; ma ha in primo luogo il compito di esibire la sensatezza che pertiene all'operazione in generale del mettere in inquadratura; ha il compito di riattestare il senso che accompagna sempre la produzione concreta di immagini, parole, suoni ecc., indipendentemente dal loro utilizzo "funzionale". Anzi, è proprio quando ci stacchiamo, ci liberiamo, e usiamo in forma pretestuale la dimensione funzionale-diegetica, che è possibile esibire il "linguaggio in se stesso", cioè lo stile come «indice empirico» della autoriflessività del linguaggio.

Il cinema di poesia pasoliniano non individua alcun genere specifico, ma l'emergere di un'istanza riflessiva che va oltre le forme prosastiche del discorso. Un discorso che non smette di scindersi in un aspetto necessariamente produttivo, atto a coinvolgere gli elementi che permettono di ricostruirne la logica – narrativa, tematica ecc. –, e una dimensione puramente riflessiva, poetica.

Pasolini presenta letteralmente questa «sintesi disgiuntiva», parlando del fatto che un film è composto (in forma più o meno evidente) da almeno due film: uno che definisce la struttura di superficie, narrativo-rappresentativa, l'altro che è come la tentazione a superare quella struttura verso una vera e propria liberazione dello stile: «Tale insistenza sui particolari [...] *è la tentazione a fare un altro film.* È insomma la presenza dell'autore, che trascende il suo film, in una libertà abnorme, e minaccia continuamente di piantarlo». La dominanza di uno dei "due" film, o polarità, definirà il carattere prosastico o poetico dell'opera, cioè quello funzionale-narrativo da un lato, o quello riflessivo-poetico dall'altro.

L'"altro" film che annuncia la presenza dell'autore non è che il venire a galla di un'istanza riflessiva che tende a farsi autonoma, a farsi indipen-

dente dal contenuto. Ma questa tensione fra i "due" film rimarrà sempre tale, non potrà esserci un "secondo" film senza il "primo": l'"altro" sarà tale in rapporto all'"uno". L'"altro" film è quanto di virtualmente cinematografico è contenuto nel filmico. Di nuovo, l'oscillazione non può essere interrotta, semmai possiamo di volta in volta parlare dell'accantonamento di una delle due polarità che il filmico presenta.

Il cinema di poesia, allora, sarà quello che esibirà esemplarmente il "poetico" come l'istanza riflessiva che non può che accompagnare la determinatezza e concretezza dei singoli atti "produttivi".

E qui si vede nuovamente il nocciolo filosofico e trascendentale del discorso pasoliniano: se il poetico è l'istanza riflessiva, che è condizione di ogni dimensione produttiva e si rende dominante nel «cinema di poesia», allora questa istanza non potrà che essere presente anche nel «cinema di prosa», dove la «poesia è interna».



In un certo senso il "poetico", nel suo carattere trascendentale non fa che attraversare tutte le forme filmiche, essendo esibito dal cinema di poesia, o rimanendo "interno" alla prosa cinematografica.

È la «poeticità», come indice dell'autoriflessività che accompagna ogni produzione di senso e che, quando si manifesta empiricamente (il sentirsi della macchina da presa, il manifestarsi dello stile) dà vita al cinema di poesia, quando invece si nasconde e rimane "interna" (il rendersi invisibile della macchina da presa) dà vita al cinema di prosa.

Lo stile diventa l'indice del ripiegarsi autoriflessivo del linguaggio e marca individuale di definizione di un "mondo" (il formalismo pittorico di Antonioni, il mondo elegiaco di Bertolucci, il tecnico-ideologico di Godard).

L'uso pretestuale della soggettiva libera indiretta serve proprio a liberare l'istanza riflessiva, serve ad esibire lo stile come «indice empirico della metaoperatività»[48], svincolandolo dalle esigenze funzionali e narrative.

Ciò che Pasolini aveva intuito – ma non esplicitato – a ridosso di esperienze estetiche determinate, cioè di un certo cinema moderno, era che l'esibizione dello stile, attraverso il farsi indipendente della macchina da presa dal "contenuto", definiva una sorta di "secondo" momento rispetto al concatenamento, originario e indiscernibile, fra soggettività e oggettività, esibito dal libero indiretto: un secondo momento, caratterizzato dall'uso pretestuale della soggettiva libera indiretta. Non è pensabile una pura istanza riflessiva (soggettiva) senza l'accantonamento (che implica quindi una necessaria presenza) della dimensione produttiva. Non è concepibile un'istanza lirico-soggettiva assoluta, come una sorta di "a priori" astratto da qualsiasi contenuto.

Ciò che è originario è proprio il concatenamento (l'"essere-con" di cui parla Deleuze come carattere dell'immagine-percezione), l'indiscernibilità fra soggettività e oggettività (quell'apertura "sensoriale" al mondo che precede ogni conoscenza), rispetto alla quale è poi possibile distinguere ed articolare punto di vista soggettivo e oggettivo (cinema di fin-

zione classico): o utilizzare pienamente e narrativamente quel concatenamento (la simulazione romanzesca), o usarlo in forma pretestuale per liberare un'istanza poetica e riflessiva (cinema di poesia).

E quindi l'"empirismo eretico" pasoliniano sembra emergere propriamente per quello che è: da un lato, apertura all'eterogeneità e determinatezza dell'esperienza, dall'altro emergenza di istanze riflessive e trascendentali; da un lato, la molteplicità, determinatezza ed eterogeneità dei film (e dei procedimenti compositivi che li informano: il montaggio in primo luogo), dall'altro, la virtualità del cinema in quanto lingua scritta della realtà (l'«astrattezza» di un piano sequenza infinito); da un lato, il «cinema di poesia» con le «ricerche neoformaliste» del cinema moderno e il «cinema di prosa» con la narrazione del cinema classico, dall'altro, il "poetico" e la «poeticità» come istanza trascendentale che non può che essere presente – esibita o meno – in ogni singolo film.



Allora, l'eterodossia della posizione pasoliniana, nel dibattito che a partire dalla metà degli anni '60 si sviluppa intorno a cinema e semiologia, sembra risiedere nell'*uso pretestuale* di quest'ultima, per liberare tutt'altra visione (propriamente filosofica) del cinema e della realtà.

Il carattere *intempestivo* della teoria pasoliniana risiede proprio nell'*andare oltre*, pur rimanendo apparentemente dentro, le coordinate che definiscono la collocazione del suo discorso. Questo "andare oltre" porta all'individuazione di punti di contatto (impliciti o espliciti) non solo con la tradizione filosofica (la fenomenologia di Husserl e di Sartre, e quella italiana del secondo dopoguerra), ma anche con momenti decisivi della teoria cinematografica (in primo luogo Bazin). E non è casuale la ripresa che ne fa Deleuze, all'inizio degli anni '80, evidenziando proprio la portata filosofica del discorso pasoliniano sul cinema, dove è in gioco il rapporto fra distinzioni di diritto (o "differenze di natura" fra il cinematografico e il filmico, il poetico e il prosastico, il riflessivo e il funzionale) e composti di fatto (che concernono "differenze di grado") che sono i film, i «film di poesia», i «film di prosa».

Le «pagine caotiche» – come le definisce lo stesso Pasolini – sul cinema raccolgono e depositano semi fertili sotto l'onda potente e la koinè linguistica della semiologia. Se alcune delle posizioni più significative del dibattito di quegli anni sono state "superate" dagli stessi protagonisti (Eco, Garroni ecc.), e in una direzione che ha lasciato emergere in modo sempre più evidente l'orizzonte filosofico all'interno del quale quei problemi non potevano che essere affrontati, l'eterodossia pasoliniana, la «caoticità» dietro la presunzione di scientificità e di rigore (individuare una *langue* del cinema), non è che l'indizio più forte di come Pasolini disfaceva l'edificio semiologico nell'atto (e nell'illusione) stesso di costruirlo. In questo rimane un momento straordinariamente vitale della riflessione teorica sul cinema, proprio per quanto di impensato, non-esplicitato, caoticamente detto, quelle pagine contengono.

**1.** Parte decisiva di quel dibattito si è sviluppata nei convegni della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro, negli anni 1965-1967. Gli atti di quegli incontri sono ora raccolti in AA.VV., *Per una nuova critica*, Marsilio, Venezia, 1989.
**2.** È lo stesso Pasolini a fare un breve cenno ad una possibile analogia fra le sue idee e la filosofia, in particolare quella fenomenologica: «Non è chi non veda [...] come *la semiologia del linguaggio dell'azione umana* [...] verrebbe poi a essere la più concreta delle filosofie possibili. E non è chi non veda, in conseguenza, quanto di comune avrebbe una simile filosofia, dovuta a una descrizione semiologica, con la fenomenologia: con il metodo di Husserl, magari lungo la linea esistenzialistica sartriana». *Empirismo eretico*, Garzanti, Milano, 1981 (I ed. 1972), p. 200.
**3.** Cfr. *id.*, p. 243.
**4.** *Id.*, p. 235: «E ancora: nella realtà non c'è l'albero: c'è il pero, il melo, il sambuco, il cactus, ma non c'è l'albero. Così il cinema non potrà "riprodurre" (scrivere) un albero: riprodurrà un pero, un melo, un sambuco, un cactus ma non un albero». Roger Munier, in uno scritto coevo a quelli pasoliniani, *Il canto secondo*, ha insistito proprio sulla capacità dell'immagine cinematografica di avere come referente l'oggetto singolare: «Essa [la macchina da presa] mostra, per esempio, un treno che è *quel* treno, un marciapiede che, anche ricostruito, è necessariamente *quel* marciapiede». Trad. it. in «Cinema & Film», 5-6, 1968, ora in Carlo Grassi (a cura di), *Tempo e spazio nel cinema*, Bulzoni, Roma, 1987, p. 288.
**5.** «Le lingue scritto-parlate sono *traduzioni per evocazione*; le lingue audio-visive (cinema) sono *traduzioni per riproduzione*. Il linguaggio tradotto, dunque, è sempre il linguaggio non verbale della Realtà» (*Empirismo eretico*, cit., p. 265).
**6.** In *Ricognizione della semiotica* (Officina, Roma, 1977), Emilio Garroni parlerà proprio di «contesto implicito» o «operativo» e di «contesto esplicito» o «linguistico», essendo il primo la condizione di senso del secondo, che trova a sua volta la capacità di significare proprio nella *traduzione* di quel contesto. Due punti sono estremamente significativi per la loro assonanza con le posizioni di Pasolini: da un lato l'idea che il linguaggio funziona e trova il suo senso in rapporto a qualcosa di non-linguistico e di extra-linguistico, e questo "qualcosa" viene da Garroni definito come la dimensione *operativa* del comportamento umano, l'«"operazione" nel senso di "azione reale"» (p. 62); dall'altro l'idea che la traduzione del contesto operativo operata dal linguaggio non potrà mai essere totale: «Non è infatti possibile una totalizzazione del processo di riformulazione-esplicitazione non tanto perché essa, ovviamente, non è *attualmente* possibile, quanto perché, in forza della definizione testé data, una verbalizzazione completa del contesto implicito, sia pure concepita come operazione-limite, equivarrebbe nello stesso tempo alla *abolizione* di ogni senso o significato» (p. 61).
Possiamo quindi vedere la profonda analogia fra ciò che Pasolini aveva intuito negli anni dell'imperialismo semiotico – cioè il fatto che da un lato i linguaggi (verbali o iconici) non possono che fare riferimento a qualcosa di extra-linguistico (realtà, prassi, contesto operativo) e, dall'altro, si determinano come traduzioni di questo "qualcosa" – e quella che, a partire dalla seconda metà degli anni '70, è stata la problematizzazione filosofica della semiotica, di cui il libro di Garroni costituisce una delle prime e decisive tappe.
**7.** È proprio la ricerca di una doppia articolazione nel linguaggio cinematografico a muovere l'analisi pasoliniana in *La lingua scritta della realtà* (testo raccolto in *Empirismo eretico*, cit., pp. 198-226).
**8.** *Empirismo eretico*, cit., p. 281.
**9.** «Tanto è vero che sempre [...] pragma ed enigma sono inseparabili». *Id.*, p. 296.
**10.** *Id.*, p. 295.
**11.** *Id.*, p. 281.
**12.** Maurice Merleau-Ponty, *L'occhio e lo spirito*, cit., p. 49.
**13.** *Empirismo eretico*, cit., p. 199.
**14.** *Id.*, p. 229.
**15.** *Id.*, p. 235.
**16.** *Id.*, p. 208.
**17.** *Id.*, p. 235.
**18.** Su questo punto ha insistito Gilles Deleuze: «Quel che i critici di Pasolini non hanno capito è lo studio delle condizioni preliminari: sono le condizioni virtuali che costituiscono il "cinema", benché il cinema di fatto non esista al di fuori di questo o quel film. L'oggetto non può che essere un referente nell'immagine e essa un'immagine analogica che rinvia a dei codici. Ma nulla impedirà che il film superi se stesso verso il diritto, verso il cinema come "Ur-codice" che, indipendentemente da qualunque sistema relativo al linguaggio, fa degli oggetti reali i fonemi dell'immagine e dell'immagine il monema della realtà. L'insieme delle tesi di Pasolini perde di senso se si dimentica questo studio delle condizioni di diritto» (*L'immagine-tempo*, Ubulibri, Milano, 1989, p. 41).

**19.** Cfr. Paul Ricoeur, *La semantica dell'azione*, Jaca Book, Milano, 1986. Che la sfera dell'azione non individui una sorta di «spontaneità naturale» (Eco) viene sottolineato dallo stesso Pasolini, quando, rispondendo ad Eco che lo accusa di «ricondurre i fatti di cultura a fenomeni di natura», afferma che il suo tentativo è esattamente l'opposto: giungere «alla definitiva culturalizzazione della natura» (*Empirismo eretico*, cit., p. 279).
**20.** Da Aristotele in poi questo legame fra prassi e configurazione estetica esibisce chiaramente il ponte gettato fra *estetica* ed *etica*. E ciò risulta talmente evidente anche in Pasolini, dove il pensiero e la pratica estetica si saldano con una inalienabile pressione etica.
**21.** *Empirismo eretico*, cit., p. 205.
**22.** P. Ricoeur, *La semantica dell'azione*, cit., p. 54.
**23.** P. Ricoeur, *Dal testo all'azione*, Jaca Book, Milano, 1989, p. 186.
**24.** *Empirismo eretico*, cit., p. 241.
**25.** «Io vorrei che si andasse fino in fondo. Non vorrei arrestarmi sul ciglio dell'abisso» (*Id.*, p. 279).
**26.** Il tempo del film non solo sconfessa quello della realtà ma in un certo senso lo rende reale, perché «ciò che rende la realtà *naturalistica, cioè irreale è il tempo*. In tal senso il cinema non è più naturalistico, perché MAI, IN PRATICA, CIOÈ NEI VARI FILMS, il suo tempo è quello della realtà. Esso cioè non è irreale, come la realtà, che è fondata su un'illusione: ossia sul passare di qualcosa che non c'è, il tempo» (*Id.*, p. 253).
**27.** L'idea della morte come ciò che dà senso alla vita, come donatrice di senso, richiama passi dell'ontologia heideggeriana sull'essere-per-la morte come la nostra possibilità più propria: «L'essere-per-la-fine si rivela fenomenicamente come l'essere per la possibilità dell'Esserci più caratteristica e specifica» (Martin Heidegger, *Essere e tempo*, Utet, Torino, 1986, p. 378).
**28.** *Empirismo eretico*, cit., p. 214.
**29.** *Ibid.*
**30.** *Teoria delle giunte* in *Empirismo eretico*, cit., pp. 285-288.
**31.** *Id.*, p. 286.
**32.** *Id.*, p. 288.
**33.** Cfr. *Il cinema impopolare* (in *Empirismo eretico*, cit., pp. 269-276), che fa riferimento al tema di un convegno di cineasti ad Assisi dal titolo «Libertà dell'autore e liberazione degli spettatori».
**34.** *Id.*, p. 269.
**35.** «L'estetico e l'agonistico sono tutt'uno» (H. Bloom, *Il canone occidentale*, Bompiani, Milano, 1999, p. 5).
**36.** *Empirismo eretico*, cit., p. 276.
**37.** Sappiamo come la nozione di orizzonte d'attesa sia centrale in un testo chiave dell'ermeneutica contemporanea come *Verità e metodo* (Bompiani, Milano, 1983) di Hans Georg Gadamer.
**38.** *Empirismo eretico*, cit., p. 175.
**39.** *Id.*, p. 90.
**40.** *Id.*, p. 97.
**41.** Questo accade con la «funzione di fabulazione» del cinema-verità. Cfr. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, cit., pp. 168 sgg.
**42.** Cfr. su questo Pietro Montani, *Il linguaggio, il senso e l'esemplarità ermeneutica della poesia*, Documenti di lavoro e pre-pubblicazioni, Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica, Urbino, 1988.
**43.** G. Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984, pp. 93-94. La citazione all'interno della citazione è da *L'energia spirituale* di Henri Bergson.
**44.** Lo spostamento dell'istanza riflessiva alla dimensione testuale e soprattuttto «transtestuale» apre un campo sterminato d'analisi. L'*imitazione* stilistica fa del *pastiche* (indipendentemente dalla sua funzione, satirica o meno) il genere che "istituzionalizza" la *mimesis* degli stili: il discorso libero indiretto trasformato in genere letterario, dove i personaggi e il loro linguaggio diventano gli autori e il loro stile. Cfr. su questo Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, Einaudi, Torino, 1997.
**45.** *Empirismo eretico*, cit., p. 183.
**46.** *Id.*, p. 180.
**47.** *Id.*, p. 183.
**48.** Cfr. E. Garroni, *Ricognizione della semiotica*, cit.

UNA POESIA DI ALESSANDRO BLASETTI

# L'ARBERO

*La casa è fracassata da 'na bomba,*
*nell'orto c'è passato er terremoto,*
*tutt'intorno deserto, tutto voto,*
*nuvole nere, silenzio de tomba.*
*E, tra li sassi, 'n pezzo de giornale*
*che te porta er giudizzio universale.*

*Legghi: città spianate, inondazzioni,*
*bombardamenti da matina a sera,*
*giù ce sta lo scorbuto, su er colera,*
*li morti ormai se conteno a mijoni,*
*lì tutto va per aria, qui va a fonno...*
*Inzomma dichi: addio, fine der monno.*

*Te senti de nun reggete più in piedi,*
*caschi morto per tera; e lì, che vedi?*
*Quer mozzicone d'arbero, nell'orto,*
*ch'avressi detto ch'era bell'e ito*
*de 'ste traggedie manco se n'è accorto:*
*siccome è primavera ha rifiorito.*

ALESSANDRO BLASETTI

Poesia pubblicata in «Fotogrammi», 1, 10 luglio 1946

# Il giornalista

*Luca Mazzei*

*La prima pagina e lo schermo sono fratelli di latte*
Samuel Fuller



E così iniziai una rubrica, «Lo Schermo» che, un anno dopo, debordò dagli angusti limiti in cui era costretta in quelle colonne e divenne testata di un periodico: era sorto, dicemmo subito, «per ridare all'Italia il suo cinematografo» e «Cinematografo» decidemmo di chiamarlo, dopo un anno di fortunose battaglie. Del nostro gruppo entrarono quasi subito a far parte Umberto Masetti, Libero Solaroli, Mario Serandrei, Umberto Barbaro, Aldo Vergano, Goffredo Alessandrini, Gino Mazzucchi, Francesco Pasinetti, Ferdinando Poggioli, Corrado D'Errico, Marcello Gallian, Giacinto Solito. Contammo tra i primi assidui collaboratori Antonelli, A.G. Bragaglia e Bontempelli. Il nostro gruppo, il suo fervore, anzi, il suo fermento, crescevano di giorno in giorno, e non bastavano più le colonne di «Cinematografo» né quelle di «Lo Spettacolo d'Italia» (altro periodico che avevamo affiancato al primo) a contenerli. Decidemmo di «passare all'azione». Radunammo i nostri risparmi, aprimmo una sottoscrizione azionaria, trovammo affettuosi sostenitori e fondammo la «Augustus», società di produzione italiana. Il 20 dicembre 1928 demmo il primo colpo di manovella (realmente perché si girava ancora a mano) al film *Sole* nel nostro teatro di via Mondovì. La domenica 16 giugno 1929 il film venne presentato al Cinema Corso, di Roma, e il successo fu tale da piombarmi nella più inerte amarezza perché realizzai subito che la migliore stagione della mia vita si era ormai conclusa, per sempre.

A parlare, dalle colonne di un fascicolo di «Cinema» dell'agosto '52[1], è Alessandro Blasetti. Un Blasetti già autore di ventitré opere cinematografiche, e già ufficialmente padre di ben più d'una generazione di cineasti. Ma anche un Blasetti cui non mancava certo (mai credere a ciò che confessano gli autori) la voglia di scrivere e di commentare dalla tribuna di un giornale. Perché, prima e oltre che regista, egli è stato e rimane davvero un grande giornalista, uno di quelli per cui la passione per la redazione e i piombi della tipografia non finisce mai, neanche a 52 anni e, certo, non a carriera registica appena iniziata.

## Trent'anni di cinema, sei di giornalismo

Blasetti cominciò la propria attività giornalistica appena sposato, già nel 1923, su «L'Impero», il quotidiano fascista d'avanguardia, diretto con piglio deciso e gusto per la polemica dagli ex futuristi Emilio Settimelli e

Mario Carli (anche ex ardito). Fu lì, occupandosi di critica cinematografica, che Blasetti si legò a quel sostantivo, lo «schermo», che, come con sbarazzina imprecisione egli stesso chiosa nel passo citato, doveva seguirlo poi per nuove, ulteriori esperienze giornalistiche.

«Lo Schermo» infatti, divenne sì, dal 23 agosto 1926 al 22 marzo del 1927, titolo di una rivista da lui diretta e quasi interamente redatta, ma non prima che il fantomatico direttore fondasse, nel maggio 1926, il più semplice, ma altrettanto importante, «Il Mondo a lo Schermo» (destinato a chiudere nell'agosto) e, soprattutto, non prima che partecipasse, per breve ma significativo tempo, alla rivista del suo futuro avversario e collega Guglielmo Giannini, «L'Italia e Kines»[2]. Il resto – ovvero la fondazione nel marzo 1927 della rivista «Cinematografo», interrotta due volte nel dicembre del 1928 e del 1929, ma destinata a durare fra forti cambiamenti fino al giugno-luglio 1931, e la fondazione di un più multidisciplinare «Lo Spettacolo d'Italia», destinato a durare dal 30 ottobre 1927 al 23 giugno 1928 – è storia, seppur "storia" più favoleggiata che conosciuta, oscurata dalla poca importanza di una cinematografia italiana allora produttivamente debole se non nulla, e adombrata, anche, dalla futura, fulminante carriera del regista stesso[3]. Ma "storia", è bene dirlo, seppur favoleggiata, e mai raccontata per intero, sono anche i tantissimi articoli scritti sotto vero nome o sotto pseudonimo (ma sempre riconoscibili) che già a quell'epoca Blasetti aveva disseminato, da vero e mai ripetitivo agitatore, in numerosi quotidiani e riviste, di settore e no: siano essi il confratello di battaglie «Il Tevere» o l'ufficiale «Lo Spettacolo Italiano», «La Rivista Italiana di Cinetecnica» o il più comunicativo «L'Illustrazione». Articoli di cui qui non tratteremo, ma che dovranno essere, se si vorrà prima o poi conoscere davvero la storia completa di questo autore dalle due e più vite, letti e studiati[4].



## Italiani, vi esorto a passare ai fatti

Di una cosa comunque nessuno potrà mai dubitare: che Blasetti menta, o giochi con le parole, quando afferma che tema centrale di tutta la sua attività di giornalista e di direttore editoriale fu la futura rinascita del cinema italiano. Perché questa fu davvero la linea ispiratrice di ogni suo intervento editoriale: dal primo invito a lasciare le parole e «passare ai fatti, alla produzione», proposto nel 15 maggio dalle colonne del n. 1 de «Il Mondo a lo Schermo», alla famosa e spesso citata *Lettera aperta ai Banchieri d'Italia* dove spiega con fare deciso, punto per punto, i motivi per cui, secondo lui, conviene avviare una produzione italiana; fino all'sos lanciato nel febbraio 1928 dalla prima pagina de «Lo Spettacolo d'Italia» e ai numerosi, volutamente ridotti, editoriali dell'ormai crepuscolare *Servizio di turno*, rubrica di prima pagina di «Cinematografo» penultima serie.

Operare per la rinascita del cinema italiano fu insomma, per il futuro regista di *Sole*, un impegno coinvolgente, che, nel suo farsi, divenne ben presto – in virtù di una tendenza blasettiana alla metafora più che al discorso pomposo[5] – una vera battaglia.

## La battaglia per la rinascita

«La battaglia per la rinascita» comincia ufficialmente il 25 luglio 1926. Ma, se il battesimo della singolare espressione è solo sulle colonne del n. 11 de «Lo Schermo», nell'articolo *Sintomi*, la tendenza a vedere la questione cinematografica italiana in termini di lotta e quindi – più che di impegno – di nemici, di uomini e fatti da combattere, di armate da addestrare, non nasce, va detto, solamente nell'estate di quell'anno.



Di *sicari e di mandanti*, riferendosi a chi ostacola dall'interno e dall'esterno la rinascita del cinema italiano, Blasetti infatti parla già in precedenza, addirittura nell'articolo d'apertura del primo numero de «Il Mondo a lo Schermo», dove, a p. 4, nel commento *Che cos'è il nemico*, compare anche, seppur desunto dalle parole dell'odiato ex datore di lavoro Giannini e riferito alla volontà di marginalizzazione della Comit, il sostantivo «battaglia»[6]. Poi, in virtù di una costante tendenza all'ampliamento del campo semantico di questo sostantivo, divenuto volta per volta chiave di problemi sempre più vasti (come la necessità di affrontare lo strapotere del mercato americano), il 13 giugno 1926, nel n. 5 della stessa rivista, nell'articolo *Dollari e genio di razza*, la metafora, se non compiuta, è ormai già delineata.

D'ora in poi quindi non ci saranno più problemi specifici cui andranno date, secondo l'atteggiamento tipico della tradizione corporativistica della critica cinematografica d'allora, specifiche e conchiuse soluzioni, ma solo singole operazioni di una più ampia e sempre delicatamente strategica battaglia, di cui Blasetti, stratega potenziale, onnipresente quanto dittatoriale, indicherà volta per volta combattenti, obbiettivi tattici, alleati e stato maggiore. E se lo stato maggiore, corrispondente all'ondivago gruppo delle quattro riviste blasettiane, così come gli alleati ed i nemici (primo fra tutti Pittaluga, «nemico n. 1» fino a tutto il 1929 e poi grande alleato dagli esordi del 1930) cambieranno spesso, sempre uguali invece, in cinque anni di lotte, rimarranno la schiera dei combattenti (ovvero i giovani, quasi un'ossessione per Blasetti che non è, ma si finge spesso, vecchio e «superiore»[7]) e, nonostante tutto, anche gli obbiettivi tattici.

## Cinque anni un solo programma

Il programma di Blasetti – se ne meraviglierà chi si concentra solo sull'evidente alternarsi delle alleanze – è già delineato fin dal 1926: liberalismo industriale interno, ovvero assenza dello stato fascista nelle dina-

Bice Jany nella copertina del primo numero di «Cinematografo», 6 marzo 1927

miche di capitalizzazione o ricapitalizzazione delle singole industrie cinematografiche[8]; contingentamento, con sgravi fiscali per l'esercizio che favorisca i buoni film italiani, ovvero presenza dello stato nelle funzioni di monitoraggio e censura del materiale cinematografico circolante nel paese[9]; ricostituzione delle forze già esistenti, ovvero richiamo in loco degli «emigrati»[10] e formazione di nuove «promesse»; e, infine, ampliamento e messa a punto delle funzioni di monitoraggio e guida della stampa[11].

Un programma, ampio, schematico e contraddittorio insomma, che Blasetti magari amplierà (dimostrando ad esempio perché il contingentamento debba prevedere uno sgravio erariale del 30 o 35% per gli esercenti[12] e perché vada affiancato ad una commissione per la censura[13]) o perfezionerà (illustrando perché è necessario insegnare la tecnica in modo pratico[14]), ma le cui linee guida rimarranno sempre identiche, anche quando – e qui sta, se vogliamo, il vero punto debole della battaglia blasettiana –, ormai organizzato ed armato anche dal punto di vista tecnico cinematografico, quel regime cui Blasetti si dichiarò a lungo fedele, gli opporrà decisioni insindacabili ed organismi di partito assolutamente incontrovertibili[15]. Ma qui a sbagliare, ricordando al giornalista che essere liberale e fascista insieme costituiva di fatto una contraddizione in termini, non fu certo il regime.



## Un giornale in un articolo o la concezione frattale del giornalismo

Racchiudere tutta l'attività giornalistica di Blasetti direttore di rivista nella pur eccezionale capacità retorica di analizzare problemi e presentare soluzioni in un pugno di interessanti editoriali, sarebbe a dir poco riduttivo. Perché Blasetti – e qui sta il suo merito – non fu solo un direttore despota, dalle tante penne e dalle tante identità, capace di coprire i buchi lasciati volta per volta dai vari redattori (è questa la ragione per cui le quattro riviste, come da altri rilevato, riescono sempre a mantenere una gabbia di rubriche costante, quasi inalterabile, a dispetto del cambiamento spesso repentino delle firme), ma fu soprattutto un direttore onnipresente ed onnipervasivo capace di informare di sé e dei suoi semplici diktat (ma intendiamoci semplici per scelta, per necessità comunicativa) ogni sezione del giornale[16]. Non è un caso, insomma, che tranne rare esperienze, escluso cioè quel «Lo Spettacolo d'Italia» che aveva una vocazione leggermente diversa[17], ogni numero delle tre riviste di cinema iniziasse e si chiudesse quasi sempre con un articolo di Blasetti, serioso se stesso in prima pagina, sbarazzino Don Ypsilon, come si faceva chiamare a volte, in ultima.

Così, ad esempio, il tema del contingentamento si rispecchia e si rifrange da «Il Mondo a lo Schermo» a «Cinematografo», in decine di articoli dedicati alle risposte date in altri paesi europei (dalla Germania alla Francia, all'Inghilterra, finanche alla Grecia e alla Romania) al problema

dell'invasione americana, in notizie riprese talvolta da dispacci d'agenzia, altre volte, più semplicemente, fatte commentare, con sussurrate veline, ad autori e personaggi chiave della nostra cinematografia all'estero, come Augusto Genina a Marcella Albani; oppure lo stesso tema può fare capolino, senza disturbare, al termine di una partecipata e completa recensione di un film estero dal cast italiano, appena presentato in sala.

Le recensioni infatti diventano spesso la più agevole tribuna da cui dimostrare verità di tutti i tipi: come nel caso dei più importanti film di guerra americani[18] che non sono soltanto "belli", ma spiegano nei fatti, grazie al loro essere forti nei contenuti e dolci nella presentazione, la migliore qualità di una propaganda generata da una libera e complice industria e non direttamente dallo stato.



Ma è alla costituzione del suo "esercito", forse l'argomento più sentito delle riviste, che Blasetti dedicò davvero la maggiore attenzione del proprio giornalismo "espanso", occupandosi anche degli italiani "costretti" a lavorare all'estero dopo il crollo della cinematografia nazionale. Al di là del caso Rodolfo Valentino (alfiere d'italianità, cui spetta ben più di un pezzo a numero fin dopo un anno la sua morte[19]), sollecitò articoli specifici, interviste fatte in prima persona o tramite corrispondenti, e operò un costante monitoraggio dei film estero-italiani attraverso l'uso accorto delle notizie "brevi", laconiche prose, sempre attente a segnalare chi gira, dove e, soprattutto, con quale personale e quali capitali.

## Giovani, giovani, giovani

Pervasivo, quasi morboso, è il rapporto che lega Blasetti alle nuove leve del futuro cinema italiano. Al tema, non soltanto sono costantemente dedicati titoli d'apertura quali *Giovani! A noi!*, l'eclatante *Giovani, giovani, giovani* e fondamentali richiami quali *Preparazione (franche parole ai vecchi e ai giovani)*, o *Ai signori dotti di Villatriste*[20], ma anche la quasi totalità dell'attività extragiornalistica della redazione. È l'11 settembre 1926 infatti, quando, dopo aver commentato con attenzione il concorso della Fox italiana per una giovane attrice da inserire nel mercato hollywoodiano[21], «Lo Schermo», per iniziativa stessa di Don Ypsilon, indice il primo concorso della storia delle riviste[22]. Tale concorso, che risulterà partecipatissimo[23], è per giovani attrici ed attori italiani e prevede, sia «il battesimo del teatro di posa [...] sotto la guida di notissimi Direttori di Scena italiani», sia la pubblicazione, a spese della rivista, dei prescelti, «i quali saranno 25: 15 uomini e 10 donne»[24]. Un gruppo da cui emergerà anche il nome di Duilio Coletti.

Un altro concorso, dedicato ad autori, direttori, attori e scenografi, e patrocinato dalla romano-fiorentina ICSA[25] insieme a Bontempelli, Bragaglia e molti titolati dell'intellighenzia dello spettacolo, sarà indetto da «Ci-

nematografo» nel maggio del 1927[26] (vi emergerà, entrando poi nel gruppo redazionale, oltre che nella cinematografia vera e propria, l'aspirante scenografo Goffredo Alessandrini[27]). "Concorsi" saranno chiamati anche i bandi per l'assunzione di nuovi corrispondenti dalle varie città d'Italia[28], il bando per «i nuovi artefici del film italiano» indetto nell'aprile 1928 dalla costituenda Augustus[29], e il premio-incentivo (segnale che dal dilettantismo non si poteva più passare senza soluzione di continuità nella cinematografia professionale) per la realizzazione di un film da girarsi con macchine Pathé Baby, gara di autoproduzioni alla cui assegnazione si dedicherà, dal marzo 1930 in poi[30], l'ultimo «Cinematografo».



Tutto questo per non parlare poi del grande progetto di dislocazione di energie cui Blasetti, ormai inserito in una struttura di regime che intende e può dirigersi alla rinascita del mondo cinematografico, partecipa attivamente: mi riferisco alla fondazione nel 1930 del Gruppo Centrale di Cinematografia, struttura che prevedeva, oltre all'attività di proiezione pubblica di film del passato[31], l'istituzione di una filmoteca nazionale e di una scuola (poi sfociata nella Scuola Nazionale di Cinematografia e più tardi nel Centro Sperimentale di Cinematografia, oggi nuovamente Scuola Nazionale di Cinema)[32]; penso anche alla contemporanea promozione, attraverso le riviste blasettiane e la rete dei corrispondenti sparsi in tutta Italia, dei primi cineclub: dal (fallito) esperimento del Cineclub Italiano di Roma (ideato nel marzo 1929 da Comin, Solaroli, Bontempelli e Mancini) al lombardo Cine-Club Milano (di cui fu direttore Umberto Masetti), al polano Gruppo Cinematografico Istriano, fondato dal corripondente locale Lionello Savioli e collegato (praticamente un preannunzio dei Cine-Guf) sia al Gruppo Centrale che alla sezione cittadina della Gioventù Universitaria Fascista.

Di scuole di cinema statali, anzi di Università del cinema, Blasetti e i suoi redattori parlano già dal luglio 1926[33], anche se solo sul piano della mera agitazione culturale, senza cioè ancora assumersi la responsabilità di pensare personalmente alla loro fondazione. Le richiedono a viva voce e vantano, a volte, paralleli esperimenti europei, si preoccupano di monitorare la situazione italiana delle molte scuole private e dei molti concorsi, comprovando la serietà di alcuni[34] e stroncando decisamente l'attività di altri, ritenuti truffaldini[35]. Nel settembre 1928, infine, Umberto Masetti stila anche il decalogo delle scuola privata di cinema così come la pensa «Cinematografo»: ovvero inserita in una globale dinamica produttiva, e magari legata ad uno stabilimento di produzione, che offra opportunità di lavoro, grazie a possibilità pratiche di confronto sul campo, ma sovvenzioni anche i partecipanti, con borse di studio dall'azienda stessa fornite, in modo da non dare, in virtù del valore di "contrappeso" costituito dal sostegno economico, false illusioni a chi non se le può permettere[36].

Sempre dedicata ai giovani è la rubrica della posta, a volte lunga, a volte breve, ma praticamente mai assente (neanche nei momenti di allontanamento dal giornale di Blasetti per il coinvolgimento sul set di *Sole*[37]), tenuta dal regista in tre delle quattro riviste (ma la quarta, «Lo Spettacolo Italiano», non la prevedeva) per tramite del suo alter ego Don Ypsilon.

È qui, in questo curioso "salotto", che il direttore[38], con il suo inconfondibile stile riceve e alle volte attacca (ma questo solo nei primi numeri de «Lo Schermo») i giovani interlocutori interessati a parlare con lui, come ad inviare foto, trovare contatti, informarsi sulla sorte dei propri beniamini, o sapere dalla viva voce di un esperto quali ditte cinematografiche siano al momento attive e quali vocaboli e modi di scrittura debbano essere usati per stendere un soggetto o una sceneggiatura.



## Recensire, spiegare, promuovere

Anche notizie tecniche, sebbene semplici, rilascia Don Ypsilon dalla tribuna delle sue rubriche. Semplificare e non erudire, tappare i buchi e non edificare, è lo scopo del fantomatico Don. Nelle pagine centrali delle riviste, intorno alle basi economico-politiche del discorso blasettiano (non per nulla la rubrica di editoriali de «Il Mondo a lo Schermo» si chiama *I mattoni*), i maggiori collaboratori, e il regista stesso, seppur anonimo o sotto altri pseudonimi, tutti più volte definiti giovani di idee, quando non d'età, lavorano alacremente a solidificare e dare sostanza concreta al proprio discorso culturale.

Così, relativamente agli argomenti tecnici, due rubriche, *Spunti di tecnica* (ne «Lo Schermo») prima e la multiforme *Mentre si gira* (in «Cinematografo») poi, si incaricano con articoli firmati da Blasetti, Cocanari, Viator (Alessandro Blasetti), Tenax (Ernesto Cauda) e Vice (ancora Blasetti?), ma anche con racconti e foto commentate, di presentare al lettore poco esperto, o del tutto digiuno di nozioni al riguardo, sia storia, modi di sfruttamento e qualità (oltre che costi e praticità) dei vari materiali, sia soprattutto modi di produzione attuati all'estero e auspicabili (perché economici e funzionali) in Italia[39].

Inoltre didascaliche recensioni, pensate non per aiutare il lettore nella scelta del miglior film con cui passare la serata, ma, al contrario, per agevolare nel futuro creatore e diffusore di cultura cinematografica l'identificazione dei migliori spunti per una nuova funzionale estetica, mostreranno praticamente di quali modelli il critico o cineasta di domani disponga oggi per creare da subito il proprio nuovo orizzonte culturale.

Ecco quindi la sopracitata lode del film di guerra americano, ottimo spunto per la futura propaganda di domani[40], la valutazione positiva del film comico, in cui «recita tutto il mondo visibile»[41], l'elogio del film russo, in cui è evidente il senso di giovinezza[42], l'ottima considerazione del film

**collaboratori** **collaboratori**

*F. T. Marinetti, sempre presente ovunque sia battaglia d'arte e d'italianità, concedendoci la sua collaborazione ha voluto darci un attestato della sua simpatia. Al grande suscitatore il nostro vibrante saluto riconoscente.*

Alla rivista Cinematografo l'augurio e saluto futurista di F.T. Marinetti

*Anche Giuseppe Maria Viti concedendoci la sua preziosa collaborazione, ha donato a* Cinematografo *il suo viatico di poeta, di italiano, di onesto:*

Roma, 26 febbraio mcmxxvii.

*Mio caro Blasetti,*

Ed eccovi pronto a dirigere un nuovo periodico d'arte cinematografica.

Reincarnare, più e più volte, un sogno d'arte, non è, forse, un miracolo, in questi tristi tempi, in cui l'ostrica imbelle s'attacca dove può, con tutte le sue forze, ben sapendo che, quando lo scoglio è stato infranto dai marosi, non c'è più speranza per lei di vita tranquilla?

Voi, giovane e nómade amico, lungi dall'attaccarvi, con valve e ventose, alle pietre del mare, navigate, alla maniera odissea, sui flutti tempestosi, da un'isola all'altra.

Cristiano errante, voi, su un piccolo guscio di fasèlo o di gamèle, vi portate sul mare il vostro piccolo scrigno dov'è rinserrata, forse, una lampada prodigiosa, che se, qualche volta, vi fa vedere troppo nero o troppo roseo, a seconda dei casi e delle cose, ha il pregio grande di scoprire taluna verità nascosta.

E credo che la bisaccia per le grasce e l'otre per le sbornie voi lasciate sempre a riva, per i varii Proci, che non sono soltanto in Itaca.

Nessuno, come me, può augurare ottima navigazione a chi si nutre col sangue delle chimere e si disseta alla fonte d'Ippòcrene. Abbiatevi nel cuore le stelle di Boòte.

Nostalgicamente vostro

Giuseppe Maria Viti

*Avete l'aria di stupirvi della nostra tenacia Viti carissimo. Se guardaste in tutto il vostro passato, sino al più recente, trovereste che noi nulla di più facciamo se non cercar di seguire il vostro esempio.*

*Come voi lasciammo da tempo a riva e Proci ed orgie; come voi affrontiamo — non nomadi incertamente vaganti, ma militi in diritta marcia — l'insidiosa gola del bottegantismo e della camorra bancaria internazionale, umili servi di due grandi Madonne: Italia ed Arte.*

*Questo vostro bel saluto ci fa più ampio il respiro, più fermo lo sguardo, più saldi i garretti.*

*Il sapervi dei nostri conferma più che mai immutabile la nostra via.*

Le firme dei collaboratori nel primo numero di «Cinematografo», 6 marzo 1927, p. 4

espressionista tedesco, che mette in luce quel bisogno di fantastico che il cinema americano non è più capace di esprimere e che il cinema italiano, e Blasetti stesso, possono invece recuperare (si pensi a *La corona di ferro*)[43]. Ecco, al primo posto, l'idea, soffusa per tutte le recensioni, del direttore artistico come unico responsabile del film e la rivendicazione del controllo totale del prodotto cinematografico, da considerarsi artisticamente finito solo con la necessaria e ben condotta proiezione in sala. Tutti questi temi costituiscono in sostanza l'ossatura dei più famosi interventi teorici pubblicati sulle quattro riviste.



Non si può parlare degli articoli eccezionali su direttore artistico e attore pubblicati da Blasetti fra il 27 giugno e il 4 luglio 1926[44], praticamente il primo tassello di un'autarchica ed ante litteram "politique des auteurs"[45], senza notare come le stesse idee si rispecchino nella pratica costante di tutti i critici delle riviste, attenti a segnalare al lettore il nome e la storia professionale del direttore artistico, insieme ad alcune sue precise caratteristiche di stile; o, ancora, all'inverso, non si può non ricordare come tutte le recensioni dal 1926 al 1927 presentino dati sulla buona o cattiva proiezione e commento sonoro del film in sala. Proprio dal 1927, le riviste blasettiane diventeranno la zona d'incubazione italiana di quella nuova concezione della visione cinematografica, originatasi nei cineclub parigini, che illumina già gli elzeviri – un po' recensione, un po' intervento teorico – di Pietro Solaroli, simili davvero, a volte, ai contemporanei articoli del francese Robert Desnos.

Tutto, insomma, in queste riviste non solo è "legato", ma è frutto di una precisa progettualità di gruppo.

## Futurismo e surrealismi

La ricerca di nuove linee di estetica è inizialmente affidata agli ultimi tentativi di riaccendere il fuoco nei barbagli di un vecchio gruppo futurista, nazionale è vero, ma anche tanto stanco quanto ostinato nel presentare antiche teorie in forma di nuove acquisizioni (Marinetti ripresenta nel dicembre 1926 un manifesto della cinematografia futurista del 1916, di cui in realtà, a suo tempo, non si è che marginalmente interessato; Prezzolini emerge solo per lo spazio di un articolo, ma scritto nel 1914; Bragaglia ripubblica nel maggio 1927, ma senza avvertire il lettore, un suo saggio del 1919[46]). Poi, però, tale linea si colora – nelle recensioni e negli interventi di Dell'Anguillara, Comin, Gallian, Serandrei, Barbaro e Solaroli – dei nuovi toni del surrealismo e di altre teorie estetiche transnazionali, affidandosi anche, contemporaneamente, alla pubblicazione diretta dei migliori saggi prodotti dai teorici del momento.

Se Solaroli, ad esempio, nel n. 2 di «Cinematografo» del 22 gennaio 1928, recensendo *Sunrise* (*Aurora*) di Murnau, parla di «un obbiettivo che

[...] è l'occhio dello spettatore cioè che si sostituisce alla macchina di presa, nella sua staticità e strettezza meccanica, per seguire la scena con la prontezza e la completezza di osservazione d'un esame umano», poco stupisce che, poche pagine dopo, si legga la traduzione italiana dell'articolo *Cinematografia e realtà* di Artaud, in cui si dice che il dramma cinematografico «deve avere origine da un cozzo fatto per gli occhi, portato, mi sia lecito dire, nella sostanza stessa dello sguardo»[47]; oppure che «la pelle delle cose, il derma della realtà [...] è anzitutto il campo del cinematografo», perché «esalta la materia: ce la fa apparire nella sua spiritualità profonda, nelle sue relazioni con lo spirito da cui essa nasce»: parole di cui ascolteremo l'eco in un'altra recensione dello stesso Solaroli il quale, nel numero successivo, sostiene che ne «*La brigata del fuoco* [*The Fire Brigade*, William Nigh, 1926] l'oggetto, qualunque esso sia, viene riprodotto con semplicità, chiarezza e linearità evidentissime che lo rivelano nella sua compiutezza, e in tutta la sua autonomia quasi magica e assume per noi un senso tutto speciale e tuttavia universale per cui esso parla direttamente alla nostra sensibilità di moderni, attirata da tutte le manifestazioni della nuova vita»[48].



## Signori, la guerra è finita

Forse è anche per questo – perché tutto si doveva tenere e il gruppo doveva sempre e comunque rimanere unito – che, nel luglio 1931, l'esperienza delle riviste si chiuse, dopo tre numeri singoli di «Cinematografo» e uno doppio di quattro pagine ciascuno, e un bellissimo anno alle spalle, come il 1930, in cui la rivista, diradata per uscite e arrivata a 60 pagine, era divenuta un vero capolavoro della critica cinematografica. I primi numeri dell'annata, privi di illustrazioni, forti nelle tesi e nel segno grafico e ampi nell'ideazione dei saggi, sembrano davvero un'anticipazione dei «Cahiers» anni '70 di Comolli.

Nel '31 l'ex esercito di Blasetti, troppo grande e troppo funzionale per stare con il suo generale, aveva già preso la propria strada[49]. Con l'inizio presso i teatri Cines di una produzione sonora, attività in cui lo stesso Blasetti fu da subito coinvolto, la rinascita era già iniziata. Come potevano tanti giornalisti – Comin, Cauda, Solari, De Benedetti, Solaroli, Masetti, Malnaghi, Baffico, D'Errico, Barbaro, Serandrei, solo per citarne alcuni – rimanere ancora legati ad un pur indulgente direttore despota, quando il crescente panorama produttivo invitava ed invogliava a farsi a propria volta direttori, registi, presidenti di cineclub? E, soprattutto, come poteva una rivista nata per restituire all'Italia il suo cinema continuare a pubblicare quando questo stesso cinema era già rinato?

Per un po' Blasetti, fra scalpitii per l'ormai ristretto campo di polemica politica (siamo nel 1931) e concessioni, seppur minime, ad un dibattito in-

terno che in fondo mai aveva permesso (il dibattito botta e risposta sul cinema russo, fra Serandrei, entusiasta dei film, e Da Silva, incline alla censura, è davvero uno dei pochi[50]), provò ancora a continuare nello sforzo, con soluzioni giornalisticamente geniali. Come la lunga rubrica *Segnalazioni* destinata a contenere – giornale nel giornale – i sunti e le indicazioni bibliografiche dei tanti articoli pubblicati nel mese dai suoi "giovani" (ex o non ex), da se stesso, oltre che (ma in minor misura) dai più importanti dei suoi colleghi; oppure con quella parallela rubrica di notizie brevi che fu *In Italia* in cui, organizzati per date, si possono leggere con agio tutti i velocissimi passi della rinascita allora in atto. Lo sforzo però – Blasetti se ne dovette accorgere ben presto – fu vano. Dopo aver pubblicato qualche esempio di sceneggiatura per il cinema dell'avvenire (fra cui gli interessanti *Anitra arrosto* e *Dall'Ulisse di Joyce* di Serandrei, e *Due momenti di "Mare"* di Poggioli[51]) e dopo avere dato anche ampio spazio a quel tentativo di Serandrei di deviare il *climen* del rinascente cinema italiano dalla produzione di studio al mondo del documentario, «Cinematografo» chiuse, facendo collimare la piena rinascita, l'inizio della vera attività registica di Blasetti e il consenso-silenzio dell'Italia fascista anni '30[52].



Un armistizio troppo a lungo procrastinato? Forse. Certo è che, se come giustamente segnala un noto critico cinematografico italiano, la rinascita produttiva del cinema italiano passò quasi sicuramente dalla Comit[53] e dalla congiuntura internazionale cui essa era legata, la nascita della critica cinematografica, l'abbandono delle più vecchie formule dell'anteguerra e, forse, il sorgere di molte idee del cinema italiano del ventennio e del dopoguerra hanno trovato sede, almeno per cinque anni, proprio in questo pugno di insolite riviste. Con la complicità del suo direttore.

**Breve cronologia delle riviste blasettiane**

«Il Mondo a lo Schermo»
*sede*: Roma
*periodicità*: settimanale
*inizio pubblicazioni*: 15 maggio 1926
*ultima pubblicazione*: 8 agosto 1926

«Lo Schermo»
*sede*: Roma
*periodicità*: settimanale
*inizio pubblicazioni*: 23 agosto 1926
*ultima pubblicazione*: 15-22 marzo 1927

«Cinematografo»
*sede:* Roma
*periodicità*: quindicinale (dal 1930 mensile, con uscita effettiva stabilmente posticipata ai primi o, dal fascicolo di maggio-giugno, addirittura alla terza settimana del mese successivo)
*inizio pubblicazioni:* 6 marzo 1927
*ultima pubblicazione*: giugno-luglio 1931

«Lo Spettacolo d'Italia»
*sede*: Roma
*periodicità*: settimanale
*inizio pubblicazioni*: 30 marzo 1927
*ultima pubblicazione:* 23 giugno 1928

**1.** Alessandro Blasetti, *Cenni autobiografici*, «Cinema», n. s., V, 92, Milano, 15 agosto 1952.
**2.** Rivista su cui Blasetti scriveva come farà poi saltuariamente sulle "sue" riviste, soprattutto di operetta (Blasetti era figlio di musicisti), ma rivista anche – su questo bisogna dare atto di aver colto nel segno al troppo spesso maltrattato Guglielmo Giannini – da cui Blasetti desunse, mescolandolo alla sua preparazione estetica e alla sua lungimiranza artistica e giornalistica, quel punto di vista economico pratico e quel procedere per punti che saranno poi caratteristiche precipue dei suoi editoriali. Sulla polemica Giannini-Blasetti-Kines vedi A. Blasetti, *Sette punti di risposta ed uno finale*, «Il Mondo a lo Schermo», I, 11, Roma 25 luglio 1926, pp. 4-5; *Di un certo Guglielmo Giannini*, «Cinematografo», II, 10, Roma, 13 maggio 1928, p. 6; *Autoritratto di Gulglielmo Giannini*, «Cinematografo», II, 10, cit., pp. 10-11.
**3.** Per una accurata e più attenta schedatura delle riviste citate vedi Riccardo Redi (a cura di), *Cinema scritto*, Roma, Associazione Italiana per le ricerche di Storia del Cinema, 1992, premurandosi eventualmente, per quanto riguarda le note sulla dislocazione bibliotecaria delle copie tuttora conservate nella Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, di confrontare i dati ivi riportati (non completamente attendibili) con quelli (interamente attendibili) riportati in Davide Turconi e Camillo Bassotto (a cura di), *Il cinema nelle riviste italiane dalle origini ad oggi*, Edizioni Mostracinema, 1972.
**4.** L'unico studio sul Blasetti giornalista fuori dall'ambiente delle sue riviste si riduce infatti, per adesso, al solo, pur estremamente accurato, articolo di Adriano Aprà – peraltro dedicato all'intera avventura del quotidiano romano –, *La "rinascita" sulla pagina cinematografica del "Tevere" (1929-1930)*, in AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Quaderno informativo n. 71, vol. 1, Ancona, 1976. Non è così invece per le riviste blasettiane, su cui sono da segnalare sia il bel saggio di Lucilla Albano, *Le riviste di Blasetti e la conquista del cinema*, riferito ai soli «Cinematografo» e «Lo Spettacolo d'Italia», sia l'utilissima appendice bibliografica (contenente tutte le indicazioni e i titoli dei maggiori articoli di Blasetti sulle sue riviste), pubblicati in AA.VV., *Materiali sul cinema italiano 1929/1943*, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Quaderno informativo n. 63, Pesaro, 1975.
**5.** Curiosa a questo proposito, la dinamica degli equivoci che spesso si genera fra il focoso, ma accorto, giornalista e i suoi lettori, che scambiano spesso la metafora per la realtà. Così ad esempio, nell'ottobre 1926, Blasetti è costretto a dire ad un incontinente Giovannone di Frascati: «E, mi raccomando, soprattutto niente pugni né legnate. Non val la pena certo di sporcarsi le mani o il bastone: non si tratta davvero di gente pericolosa!» (Don Ypsilon, *A volta di corriere*, «Lo Schermo», I, 8, Roma, 9 ottobre 1926, p. 13). Analoghe raccomandazioni a "condurre" «le manifestazioni entro giusti confini» Don Ypsilon dovrà rivolgere a «Un gruppo di amici» nel marzo 1927 dalla rubrica *Il postiglione* di «Cinematografo».
**6.** Cfr. *I mattoni* e *Che cos'è il nemico*, «Il Mondo a lo Schermo», I, 1, Roma 15 maggio 1926, pp. 3 e 4.
**7.** A chi gli chiede l'età, per far credere di non essere né troppo giovane, né troppo vecchio, Don Ypsilon (in *A volta di corriere*, «Lo Schermo», I, 8, Roma, 9 ottobre 1926, p. 13) può rispondere anche così: «Dunque, ho ottantacinque anni, tre mesi e sette giorni (con la data d'uscita di questo numero)». Nella stessa rubrica, qualche numero più in là, scherza anche con il suo reciproco Blasetti definendolo «uno scapato». A quel tempo Blasetti aveva 26 anni...
**8.** Per la prima volta in *I mattoni*, «Il Mondo a lo Schermo», I, 1, cit.
**9.** Per la prima volta in A. Blasetti, *Egoismi e rinascita*, «Il Mondo a lo Schermo», I, 10, Roma, 18 luglio 1926, p. 3, ma ancora, dopo tutte le polemiche sulla creazione e l'affossamento della commissione per l'elaborazione delle norme per il contingentamento, in *Servizio di turno*, «Cinematografo», IV, 2, Roma, 6 marzo 1930, p. 3.
**10.** A. Blasetti, *Il nostro oro*, «Lo Schermo», I, 2, Roma, 28 agosto 1926, p. 3.
**11.** A. Blasetti, *I vetturini*, «Il Mondo a lo Schermo», I, 2, Roma, 23 maggio 1926, p. 3.
**12.** A. Blasetti, *Contingentamento: ma sul serio*, I, 12, Roma, 7 agosto 1927, p. 3.
**13.** Cfr. A. Blasetti, *La parte del capitale*, «Lo Schermo», I, 17, Roma, 11 dicembre 1926, p. 3.
**14.** È questo l'oggetto di una velata (ed anche un po' criptata...), ma interessante, polemica fra Ernesto Cauda, già redattore di «Cinematografo» ed ex titolare della triennale rubrica *Mentre si gira* (ma adesso "messosi in proprio" con «La Rivista Italiana di Cinetecnica») e Blasetti, già titolare in incognito (è lui Viator) prima di Cauda, della rubrica, ed adesso tornatone in possesso. Cfr. *Segnalazioni*, «Cinematografo», IV, 3, Roma, 6 aprile 1930, fascicolo di marzo, pp. 8.
**15.** Il problema si evidenzierà in maniera definitiva con l'istituzione dell'ufficiale «Lo Spettacolo Italiano», il cui neo-direttore Nicola Pirro non esiterà ad attaccare Blasetti. Per accenni sulla polemica e una curiosa finestra sul-

l'imbarazzo di Blasetti vedi A. Blasetti, *Vigiliati speciali*, «Cinematografo», IV, 3, cit., pp. 35.

**16.** Dal seguente elenco di esempi tralascio, ma solo per necessità di spazio, l'analisi dei motti in neretto, simili a quelli di cui l'architettura fascista inflazionerà poi l'Italia, motti di cui Blasetti riempirà sovente la prima pagina (e non solo) di «Cinematografo» per ricordare e sintetizzare anche al lettore incapace e distratto le parole d'ordine della rivista.

**17.** Settimanale, estremamente esiguo nelle pagine, «Lo Spettacolo d'Italia» svolgeva il compito di integrare la rinascita della cinematografia italiana in un più ampio movimento panestetico, non solo quindi di ripensamento dello spettacolo nazionale – dal teatro (di cui si occupavano Comin e in funzione di "testimonial" Bragaglia) all'operetta e alla musica (di cui si occupava a volte Blasetti) – ma anche di tutto il panorama artistico comunicativo italiano in genere. Anche per questo, firma costante della rivistà fu lo scrittore anti-letterario Bontempelli.



**18.** Primo fra questi film fu *The Big Parade* (*La grande parata*) di King Vidor, non solo attentamente recensito, ma anche difeso (contro analoghi tentativi di film propagandistico americani, inglesi o italiani) e infinitamente citato. Chiave degli interventi blasettiani sull'argomento è la frase conclusiva «...e da noi????», posta a sigillo di un lungo elenco di esperimenti di emulazione del capolavoro americano (*Dall'estero*, «Cinematografo», I, 1, Roma, 20 marzo 1927, p. 4). Va da sé inoltre che, al di là della stroncatura di tutti i film propagandistici italiani – in testa il pittalughiano *I martiri d'Italia* –, limite opposto di questa campagna sia proprio l'analisi blasettiana (a giudicare dal silenzio di molti collaboratori l'idea non pare sempre condivisa) dei film di propaganda sovietici, considerati tanto buoni nella fattura, quanto inefficaci – perché sempre censurati dai governi e rifiutati dal grande pubblico – a causa del marchio statale che subito li identifica come testi di propaganda e quindi retorici.

**19.** Succede particolarmente su «Lo Schermo», dei quattro giornali, quello a vocazione più popolare. Qui, dove la creazione del mito è monitorata giorno per giorno (non tutti infatti consideravano Valentino, attivo ad Hollywood, italiano al cento per cento) fra "gossip" e lettere postume si arriva a pubblicare senza veli anche il referto medico dell'autopsia fatta dal medico personale dell'attore, dr. Harold Meeker, sul giovane corpo.

**20.** Articoli di Blasetti rispettivamente in «Cinematografo», I, 7, 29 maggio 1927, p. 3; IV, 1, 8 febbraio 1930, pp. 37-38; I, 13, 21 agosto 1927, p. 12; e in «Il Mondo a lo Schermo», I, I, cit., p. 4.

**21.** Cfr. Edwin C. Hill (Ispettore Generale della Fox Film), *Bellezze italiane per lo schermo mondiale*, «Lo Schermo», I, 1, Roma, 23 agosto 1926, p. 6; A. Blasetti, *Il nostro oro*, «Lo Schermo», I, 2, cit., p. 3; A.B., *Per i nostri commenti al concorso Fox*, «Lo Schermo», 1, 3, Roma, 4 settembre 1926, p. 3.

**22.** Don Ypsilon, *A volta di corriere*, «Lo Schermo», 1, 4, Roma, 11 settembre 1926, p. 15.

**23.** «Il successo del nostro concorso è stato clamoroso [...]. Diecine e diecine di lettere sono piovute sui nostri tavoli e lo spoglio dei concorrenti è già cominciato». In *Bellezze italiane per lo schermo italiano*, «Lo Schermo», 1, 5, Roma, 18 settembre 1926, p. 15.

**24.** Che poi saranno ben di più, perché ben presto, oberato dalle richieste, il concorso si trasformerà in "permanente", ovvero in uno spazio aperto in cui i giovani volti più interessanti della nazione potranno aspirare ad affacciarsi, con pubblicazione di foto e inserimenti in photo-book diretti alle ditte produttrici.

**25.** L'ICSA, con sede a Roma, ma facente capo ai fiorentini studi di Rifredi, è tra l'altro, dall'autunno del 1926, uno degli enti finanziatori (tramite dispendiose pubblicità) delle riviste, oltre che la ditta più seguita dalle stesse che ne annunciano sempre le tappe della, peraltro ben magra, lavorazione. Blasetti la seguirà passo per passo, e senza commenti negativi, fino alla vigilia dell'assemblea che ne sancirà il fallimento nel maggio del 1928 (la data del primo ed unico attacco di Blasetti alla ICSA è del 13 maggio 1928).

**26.** Il bando del concorso è nell'articolo *«Cinematografo» chiama a raccolta l'esercito dei nuovi, dei giovani per i quali combatte e dei quali è espressione* (con il sottotitolo: *bando di 4 concorsi per autori, direttori, scenografi attori. Un premio della I.C.S.A. per L. 25.000 – Cinque scritture assicurate ai vincitori*), «Cinematografo», I, 5, Roma, 1 maggio 1927, pp. 4-5, ma si annuncia già, a conclusione di una polemica recensione a *I martiri d'Italia*, nel n. 4 del 17 aprile 1927.

**27.** Prima collaborazione con la rivista di Alessandrini (vincitore del concorso scenografi) è un'interessantissima corrispondenza da Parigi in cui il futuro regista parla dell'avanguardia francese dei cineclub e di come al Vieux Colombier: «Il giorno precedente per ragioni che ancora non sono riuscito a precisare si sono presi a cazzotti peggio che da noi quando parlava Marinetti...». La scazzottata è, evidentemente, quella promossa dal gruppo surrealista, momentaneamente rappacificatosi con "l'escluso" Artaud, per boicottare la proiezione di *La Coquille e le Clergyman* di Germaine Dulac (Goffredo Alessandrini, *Appunti da Parigi*, «Cinematografo», II, 4, Roma, 18 febbraio 1928, p. 16). Da non dimenticare però che anche Vinicio Paladini, altro "neo-scenografo" del concorso, entrò, proprio

grazie a questo, nel gruppo redazionale, pubblicando poi interessantissimi articoli, fra cui un'illuminata corrispondenza dall'Unione Sovietica.
**28.** Cfr. *Avviso di concorso*, «Lo Schermo», I, 6, Roma, 4 dicembre 1926, p. 14 e «Cinematografo», I, 12, Roma, 7 agosto 1927, p. 6.
**29.** *La "Augustus" Produzione Sfruttamento Films Italiani s.a. chiama a raccolta i giovani per formare le schiere dei nuovi artefici del film italiano. Dal 15 aprile ricerchiamo soggetti, direttori, scenografi, attori*, «Cinematografo», II, 9, Roma, 9 aprile 1928, p. 3.
**30.** Cfr. la rubrica *Mentre si gira*, «Cinematografo», dal n. 2 del 6 marzo 1930 in poi.
**31.** Nel 1926 su «Lo Schermo» viene lanciata proprio una campagna per la ripresa di film "buoni" usciti dal circuito. Come film del passato infatti Blasetti e i "suoi" intendono sia film d'anteguerrra, sia film recenti ma dimenticati già a qualche mese di distanza dall'uscita in sala.
**32.** Per l'intero programma vedi la rubrica *In Italia*, «Cinematografo», IV, 6 maggio 1930 fascicolo di aprile, pp. 4, 9. Per l'evoluzione dello stesso Gruppo Centrale in Scuola Nazionale vedi invece A. Blasetti, *Il nido dei miei ragazzi*, «Cinema Nuovo», V, 97, Milano, 31 dicembre 1956 ed Ernesto G. Laura, *Il Centro Sperimentale di Cinematografia dal fascismo allo stato democratico*, «Bianco e Nero», XXXVII, 5-6, maggio giugno 1976.
**33.** A. Blasetti, *Dell'attore*, «Il Mondo a lo Schermo», I, 8, Roma, 4 luglio 1926, p. 4.
**34.** È il caso del concorso Fox con cui «Lo Schermo», dopo il primo attacco, raggiunge un accordo, trasformandosi addirittura, in seguito all'assicurazione di alcune modalità di carattere generale e della pubblicazione in esclusiva dei nomi risultati vincitori, in una sorta di "garante" per i giovani.
**35.** Primi fra questi Paolo Azzurri ed altri "docenti" fiorentini, peraltro già finiti nel mirino della magistratura. Vedi, fra i tanti, L'imbonitore, *Alla porta del baraccone*, «Cinematografo», I, 4, Roma, 17 aprile 1927, p. 4 e *Il nostro bando di concorso: parole chiare*, «Cinematografo», I, 5, cit., p. 3.
**36.** Umberto Masetti, *Scuole cinematografiche*, «Cinematografo», II, 19, Roma, 23 settembre 1928, p. 6.
**37.** Blasetti sarà assente da «Cinematografo» dal n. 2 del gennaio 1929 al n. 11 del giugno 1929. Il suo posto sarà preso, di fatto, dal corrispondente milanese Umberto Masetti, uomo nuovo della rivista (era corrispondente da Milano), da Giacinto Solito e da Libero Solaroli. Altro giornalista che assume adesso posizioni di rilievo è Mario Serandrei, destinato poi a rimanere, insieme a Masetti e il già ben inserito Solaroli, come una delle colonne del giornale. Durante la vacanza di Blasetti – che, come si evince da una nota de *Il Postiglione* del 9 settembre 1928, non pensava di tornare per dedicarsi interamente alla regia –, la rivista, pur meno omogenea (ma anche meno fascista e, almeno all'inizio, più polifonica e moderna), pubblica alcuni interessantissimi articoli fra cui *Film documentario* di Gim, *Il cinema Italiano dovrà imitere quello russo?* di Libero Solaroli, *L'avanguardia e gli intellettuali* di Umberto Barbaro, *Funzioni della critica cinematografica* di Mario Serandrei, e la rubrica postfuturista di bozzetti scenografici modernisti *Tendenze plastiche realizzative del cinematografo*. Il ritorno di Blasetti, comunque, non genera traumi, anzi risolleva la rivista, ridottasi, all'ultimo, a pubblicare solo testi e "repêchage" del repertorio para-cinematografico dell'avanguardia storica (da Prezzolini a Bragaglia, Bontempelli, Marinetti) e, addirittura, a ripubblicare intere pagine già apparse nel numero precedente.
**38.** Blasetti è sempre, di fatto, direttore delle sue riviste, anche quando non compare ufficialmente in tale ruolo.
**39.** Da segnalare, fra gli articoli al riguardo, peraltro numerosissimi, un curioso saggio con annesso schema grafico-utopico: Ernesto Cauda, *Quadro sinottico dell'industria cinematografica*, II, 16, 5 agosto 1928, p. 4.
**40.** Cfr. Ubi. [Umberto Bianchi], *Il Guardiamarina*, «Lo Schermo», I, 9, Roma, 16 ottobre 1926, pp. 10-11.
**41.** Tendenza messa in luce la prima volta da jc. [Jacopo Comin], *Un film di Ridolini*, «Lo Schermo», I, 1, cit., p. 6.
**42.** Cfr. ad es. la recensione dei film d'animazione a serie di "Bartiusckhin" inserita nel reportage sul 3° padiglione Sovkino (il Multiplicator) di Vinicio Paladini, *Un allegro stabilimento cinematografico*, «Cinematografo», I, 19, 13 novembre 1927, p. 5.
**43.** Per cui vedi A. Blas., *Un film espressionista tedesco*, «Lo Schermo», I, 1, cit., pp. 8-9 e A. Blas., *Il Pirata nero*, «Lo Schermo», 27 novembre 1926, I, 15, pp. 6-7.
**44.** A. Blasetti, *Dell'attore*, cit. e A. Blasetti, *Del direttore artistico*, «Il Mondo a lo Schermo», I, 7, 27 giugno 1926, p. 4.
**45.** Una "politique" che permetterà a «Cinematografo» nel 1930 di riconoscere e difendere lo stile dell'appena debuttante Luis Buñuel (giudicando in modo acuto *Un chien andalou* dalla sola sceneggiatura!) dal "plagio" di cui si sarebbe reso colpevole Ribemont-Dessaignes pubblicando su «La Révue du Cinéma», un mese dopo il regista catalano, il troppo simile "scénario" *Le Huitième jour de la semaine*.
**46.** Filippo Tommaso Marinetti, *Cinematografia futurista astratta e pura*, «Lo Schermo», I, 17, cit., pp. 3-4; Anton Giulio Bragaglia, *L'arcoscenico del mio cinematografo*, «Cinemato-

grafo», I, 6, Roma, 15 maggio 1927, p. 4 (già in «In penombra», Roma, I, 2, gennaio 1919); Giuseppe Prezzolini, *Per un cinematografo nazionale*, «Cinematografo», III, 6 (e, poi, identico, nel n. 7) Roma, 17 marzo 1929, p. 3, (già, in parte nel breve zibaldone, *Pensieri sul cinematografo*, «Lo Schermo», I, 2, cit., p. 13).

**47.** Antonin Artaud, *Cinematografia e realtà*, «Cinematografo», II, 2, cit., pp. 10-11.

**48.** Libero Solaroli, *Brigata del fuoco*, «Cinematografo», II, 3, Roma, 5 febbraio 1928, p. 9.

**49.** Blasetti stesso nel marzo 1931, sul n. 2-3 di «Cinematografo», proclamata la fine del giornale "esercito", parla ormai della necessità di tenere in vita «un foglio fanteria leggera».



**50.** Oltre al botta e risposta citato (in «Cinematografo» e «Il Tevere» dal 6 aprile al 20 luglio 1930) e ai meno imbarazzanti (non si registrano polemiche interne) referendum sull'"affaire" degli adattamenti italiani (in «Lo Schermo» dall'ottobre al novembre 1926) e sulle riprese dal vero o in studio («Cinematografo» dal 17 febbraio all'8 giugno 1929), sono da segnalare solo l'accesa, ma subito chiusa, polemica fra Aldo De Benedetti, recensore entusiasta de *Il carnevale di Venezia* ed Ernesto Cauda, sdegnato dalle troppe lodi del recensore de «Lo Spettacolo d'Italia» alla fotografia del film («Cinematografo», II, 2, Roma, 22 gennaio 1928, p. 5).

**51.** Pubblicati fra l'aprile 1930 e l'ottobre 1930. In *Anitra arrosto* tra l'altro, Serandrei tenta di ricollegarsi al famoso esperimento di Kulešov con Mozžukin.

**52.** Per l'argomento ed i suoi riflessi sul cinema italiano vedi Vito Zagarrio, *Tra intervento e tendenza: Le riviste culturali e il cinema del fascismo*, in AA.VV., *Nuovi materiali sul cinema italiano 1929-1943*, cit.

**53.** R. Redi, *Ti parlerò... d'amor. Cinema italiano fra muto e sonoro*, Eri, Torino, 1986, p. 8.

# Il maestro

*Alfredo Baldi*



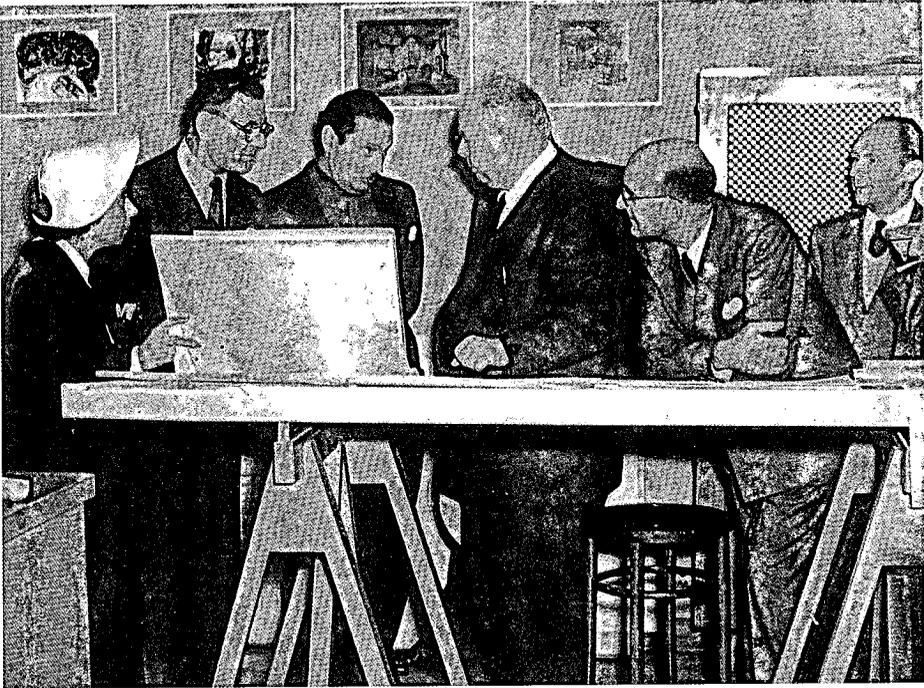
Chi voglia scrivere di Blasetti ha la possibilità di affrontare gli argomenti e i temi più disparati, in numero quasi illimitato. Infatti la sua fervida creatività gli ha consentito di lasciare l'impronta – e a volte per primo, almeno tra i registi italiani – nei generi cinematografici più diversi. La sua eclettività ne ha fatto un uomo di cinema nel senso più completo: non solo regista, ma anche produttore, editore e giornalista, polemista e autore di fiere battaglie per la rinascita del cinema italiano. L'irruenza e la generosità lo hanno trascinato in un primo momento ad aderire agli ideali del fascismo, poi, in piena guerra mondiale, a ergersi a convinto pacifista, infine, nell'immediato dopoguerra, a raccontare – neorealisticamente – la resistenza partigiana.

Ma in Blasetti è presente un'ulteriore sfaccettatura, forse una delle meno appariscenti ed esplorate, non meno importante, tuttavia, al fine di costruire un suo ritratto veritiero: egli è stato anche un "maestro" di cinema, un appassionato docente che per oltre venticinque anni ha trasmesso il suo entusiasmo e il proprio mestiere a generazioni di allievi. *Il nido dei miei ragazzi* è il titolo di uno degli articoli di memorie che Blasetti pubblica a puntate su «Cinema Nuovo»[1] negli anni '50 (e completa poi alla fine degli anni '70): metafora che ben definisce la prima, modesta scuola di cinema "ufficiale" d'Italia che Blasetti contribuì a fondare e alla quale dedicò, sia pur discontinuamente, una parte non trascurabile del proprio tempo e delle proprie energie. Già nell'estate 1930 appare su alcune riviste di cinema, ma in particolare sulla rivista di Blasetti, «Cinematografo»[2], la notizia che il 28 luglio, sotto l'auspicio del Ministero delle Corporazioni, è stata costituita la Scuola Nazionale di Cinematografia ad opera di Giuseppe Bottai, Ministro delle Corporazioni, e del Sottosegretario Alessandro Lessona. Ai vertici della Scuola sono chiamati da Bottai due uomini di cultura, Corrado Pavolini come Preside e Luciano Doria come Direttore generale. La nuova istituzione nasce «non per concedere facili diplomi e ambigui lasciapassare agli illusi della mecca filmistica, ma per fornire a giovani volenterosi una solida preparazione estetico-tecnica»[3]; non sarà quindi

un insieme di corsi accademici con esami di passaggio e laurea finale. Avrà bensì come unica mira, ponendo gli allievi riconosciuti idonei in diretto contatto con la teoria e la pratica del cinema, di individuare le singole attitudini, coltivarle in conseguenza e condurle al loro massimo punto di sviluppo. Qui si arresterà volutamente l'azione della Scuola: perché il resto appartiene alla vita, dove non giocano che l'iniziativa e il valore personali[4].



Per oltre un anno della Scuola non si sente più parlare. Poi, racconta sempre Blasetti[5], una relazione di Anton Giulio Bragaglia al Ministero delle Corporazioni mette in moto l'on. Gino Pierantoni, Presidente della Corporazione dello Spettacolo[6] e massima autorità ufficiale in quel campo. Viene così costituita, nell'ambito dell'(allora Regia) Accademia Nazionale di S. Cecilia, la Scuola Nazionale di Cinematografia, presieduta dal conte Enrico Sammartino di Valperga che era, da quasi quarant'anni, anche il Presidente dell'Accademia. A Blasetti, secondo il suo racconto, viene assegnato l'insegnamento di «sceneggiatura, regia e recitazione cinematografica, insieme a una specie di direzione tecnica generale». Per la verità negli archivi dell'Accademia non si trova traccia dell'insegnamento di Blasetti nel primo anno di vita della Scuola, i cui corsi – dizione, tenuto da Teresa Franchini, e arte scenica, tenuto da Guglielmo Zorzi – hanno inizio il 26 marzo 1932. Egli, tuttavia, fa parte sia del Consiglio Direttivo, che si riunisce per la prima volta l'8 marzo, sia della Giunta Esecutiva. Il 24 gennaio 1933, all'inizio del secondo anno di corso, Blasetti è nominato direttore al posto del dimissionario conte Zorzi; la materia che gli viene assegnata è «azione cinematografica». La Scuola si preoccupa, per il momento, di formare solo attori; l'insegnamento di altre "professioni" sarà infatti introdotto solo l'anno successivo che sarà anche l'ultimo di attività della Scuola. Lasciamo ora la parola al conte di Sammartino che – nella relazione ufficiale conclusiva sulla Scuola trasmessa il 17 dicembre 1934 a Galeazzo Ciano, Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda – così descrive l'operato di Blasetti nell'anno 1933:

> L'insegnamento dovette quindi necessariamente limitarsi alla parte teorica e soltanto il buon volere personale e l'entusiasmo del Dott. Blasetti permisero alcune parziali e saltuarie esercitazioni pratiche degli allievi. Il Dott. Blasetti si valse ad ogni modo, in tutte le occasioni possibili, della sua professione di regista militante per valorizzare presso le case cinematografiche gli allievi della Scuola e da questo punto di vista i risultati sono veramente lusinghieri, e certamente superiori alle speranze che potevano derivare dalla ristrettezza dei mezzi, dalle difficoltà sovraesposte, dal carattere provvisorio del primo esperimento della Scuola. Il Dott. Blasetti non mancò, inoltre, con opportuno criterio pienamente approvato dal Consiglio della Scuola, di allargare la conoscenza ed affinare la sensibilità artistica ed emotiva degli allievi con visite agli ospedali, manicomi, con passeggiate nelle zone archeologiche, istituti d'arte, ecc.

Virgilio Marchi (il secondo da sinistra), Alessandro Blasetti, Jean Renoir, Nicola De Pirro e Giuseppe Sala al CSC

Il motivo di tali visite era semplice: per cancellare negli allievi i cattivi modelli, «il fasullismo teatraloide [...] derivante dal peggiore divismo cinematografico ancora sopravvissuto»[7], difetti che apparivano evidenti nelle foto che gli aspiranti attori inviavano alla Scuola per l'ammissione, Blasetti decide lì per lì di mostrare agli allievi come sono i veri pazzi, i veri galeotti, i veri cadaveri. Oltre al manicomio e all'ospedale, gli studenti vengono portati in visita al carcere femminile alla Lungara, poi a quello maschile, infine all'obitorio, dove più di un'allieva sviene. Ma il trattamento, pur se traumatico, risulta istruttivo perché dopo un mese di tale scuola, invitati a recitare le opere di Pirandello, gli allievi non ripetono più le «espressioni del dolore, della paura, della sofferenza fisica, della follia secondo gli ormai cancellati modelli delle prime fotografie»[8]. Blasetti può quindi orgogliosamente affermare che, nonostante le carenze e le ristrettezze finanziarie, la Scuola ha avuto il merito di «indicare la vita come prima maestra di un nuovo cinema»[9].

Nel successivo anno 1934 viene abolita la carica di direttore della Scuola e lo stesso conte di Sammartino assume la direzione e il coordinamento dei corsi. Alla sezione per attori se ne aggiunge un'altra, dedicata agli aspetti tecnico-estetici della produzione: operatori da ripresa e da proiezione, sceneggiatori, registi. Blasetti è confermato docente di azione ed espressione scenica ed è inoltre incaricato dell'insegnamento della sce-

neggiatura. Tiene le lezioni teoriche tre volte la settimana, di sera, dalle 21 alle 24, poiché durante il giorno è impegnato nella preparazione di *Vecchia guardia*. A settembre, poi, inizia le riprese e chiede il permesso – ottenendolo – di poter sospendere le lezioni per qualche settimana e di portare con sé alcuni allievi a lavorare nel film, come già aveva fatto l'anno precedente per *1860*. Tuttavia molti altri studenti si assentano arbitrariamente dalle lezioni di Teresa Franchini e da quelle di tecnica dell'ing. Ernesto Cauda per recarsi come spettatori sul set, nei teatri di posa della Farnesina; il segretario della Scuola, avv. Boni, che si rende conto ben presto della morìa di allievi, prende quindi severi provvedimenti e ne sospende un buon numero, tra cui Andrea Checchi.



Un incidente ancor più spiacevole, anch'esso procurato inconsapevolmente da Blasetti, era avvenuto qualche settimana prima. Invitato dal conte di Sammartino, il 20 settembre 1934 Anton Giulio Bragaglia si presenta alla Scuola per tenere la prima delle quattro lezioni concordate, argomento «l'architettura nella messinscena d'oggi». Giunto nell'aula, invece di 38 allievi ne trova 4: gli altri sono tutti sul set di *Vecchia guardia*. Offesissimo, se ne va sbattendo la porta e scrive poi all'avv. Boni, protestando; Boni a sua volta scrive a Blasetti, lamentando che gli allievi sono tutti da lui anziché alle lezioni prescritte, ma il regista gli risponde per le rime, affermando che non è suo compito sorvegliare gli allievi negli orari di altri insegnanti. Al termine del corso, il 12, 14 e 15 gennaio 1935 – quando ormai la Scuola è passata sotto il controllo del Sottosegretariato per la Stampa e la Propaganda e Luigi Chiarini ne è stato nominato commissario – vengono svolti gli esami finali, alla presenza dello stesso Chiarini. Luigi Freddi, Direttore generale per la cinematografia, indirizza, il 23 gennaio 1935, un circostanziato appunto al riguardo al Sottosegretario Galeazzo Ciano. È evidente che è interesse dei nuovi dirigenti della cinematografia – Freddi in primo luogo e, di riflesso, il suo funzionario Chiarini – far apparire non entusiasmanti i risultati della Scuola gestita dall'Accademia con la supervisione della Corporazione dello Spettacolo[10]. La relazione, nel complesso non positiva, è quindi da valutare con beneficio d'inventario; tuttavia non mancano gli elogi nei confronti di Blasetti insegnante di azione scenica, «malgrado i mezzi assolutamente insufficienti di cui dispone la Scuola, sfornita persino di materiale didattico». Non altrettanto apprezzata è invece l'attività da lui svolta come docente di sceneggiatura, nella quale gli allievi sembrano più deboli, anche perché «l'insegnamento del Blasetti stesso appare alquanto incerto. [...] D'altra parte è da tener presente che il Blasetti assolve assai bene l'insegnamento di direzione scenica, mentre non si cura (e ciò del resto non spetta a lui) della parte teorica e culturale che nella Scuola viene, così, a mancare assolutamente».

Si chiude a questo punto l'esperimento della Scuola Nazionale di Cinematografia che è trasformata, da un decreto prefettizio del 13 aprile

1935, in Centro Sperimentale di Cinematografia, istituto che continua, con più ampi mezzi e ben più numerosi collaboratori, l'opera della Scuola. Blasetti, ovviamente, è chiamato subito a insegnare regia al Centro; oltre a lui vengono chiamati vecchi docenti della Scuola come Ernesto Cauda e Teresa Franchini e nuove leve, quali Umberto Barbaro, Vittorio Novarese, Francesco Pasinetti, Libero Solaroli. In una foto dell'inaugurazione della nuova sede del csc in via Foligno[11], avvenuta il 25 novembre 1935, appare Dino Alfieri, Sottosegretario al Ministero Stampa e Propaganda (Ciano nel frattempo ne è divenuto Ministro), attorniato da Freddi, da Chiarini, direttore del Centro, e da Blasetti, in giaccone di pelle nera (ma senza stivali): è evidente quindi il ruolo di rilievo, pur se non ufficiale, che è a lui attribuito anche nella nuova scuola.



Di quei primi anni al Centro, il regista ricorda con piacere e nostalgia l'incontro con Alida Valli[12]. Presentatasi a casa sua una mattina d'autunno del 1936, accompagnata da un parente, Alida, nonostante la silenziosa timidezza, conquista subito Blasetti, fissandolo dritto negli occhi con fierezza. Il regista la raccomanda all'amico Chiarini il quale si convince rapidamente delle qualità della ragazza e l'ammette ai corsi, superando notevoli difficoltà burocratiche poiché l'anno scolastico è già iniziato. La Valli tuttavia rivela in breve tempo un carattere vivace e ribelle e un'assoluta insofferenza della disciplina, così da costringere, sia pur a malincuore, Blasetti e Chiarini ad applicare spesso nei suoi confronti le sanzioni previste dal regolamento. Il risultato di una simile, anche se blanda, "persecuzione" fu che Blasetti, nonostante i molti tentativi, non riuscì mai ad avere la Valli in un suo film (come pure non vi riuscì Chiarini).

In questi anni a Blasetti sono affidate le cattedre di sceneggiatura e di regia, nonché l'assistenza alle esercitazioni pratiche degli allievi. Del resto egli è tra i più noti e rispettati registi del momento – secondo, forse, solo a Mario Camerini. In ogni articolo, di quotidiano o di rivista, che tratta del Centro, Blasetti e la sua opera di docente sono quindi ampiamente citati e illustrati.

Il 16 gennaio 1940 viene inaugurata da Mussolini la nuova (quella attuale) sede del Centro al Quadraro, peraltro già funzionante da alcuni mesi. Lungo il percorso della sua visita, in un piccolo teatro di posa Mussolini incontra Blasetti, che sta dirigendo le riprese di una scena con gli allievi, e gli rivolge parole di elogio[13]. Nelle immagini del giornale Luce, girato per l'occasione, vediamo poi Blasetti (che indossa il suo giaccone di pelle nera) che, insieme a Luigi Freddi e a Luigi Chiarini, accompagna Alessandro Pavolini, Ministro della Cultura Popolare, nella visita al Centro.

Dopo la parentesi bellica (il Centro interrompe le attività didattiche dal settembre 1943 all'ottobre 1946), Blasetti è nuovamente coinvolto, in molteplici ruoli, nelle attività della scuola. Nel marzo 1947 Umberto Barbaro, direttore del Centro, lo invita a tenere lezioni agli allievi di regia sul tema «Come illumino i miei film», e successivamente a far parte della

Blasetti (primo da sinistra) in un'aula del CSC, intorno al 1955

commissione esaminatrice per gli esami di fine d'anno (giugno 1947) e, ancora, per gli esami d'ammissione all'anno accademico 1947-48. Tra il 1947 e il 1948, poi, Blasetti realizza nei teatri di posa del CSC, rimessi in opera dall'Universalia per l'occasione, il kolossal *Fabiola* cui prendono parte numerosi allievi. Anche Luigi Chiarini, Vicepresidente del CSC, spesso lo invita, ad esempio nel gennaio 1949, a tenere lezioni agli studenti.

Negli stessi anni dell'insegnamento, a iniziare già dai tempi della scuola di S. Cecilia, Blasetti sviluppa una semplice ma efficace teoria della didattica del cinema, strettamente legata all'esperienza di una scuola povera di mezzi[14]. Come abbiamo già visto, conduceva gli allievi nelle carceri, nei manicomi, negli ospedali, per metterli in contatto con la vita vera; li portava successivamente negli stabilimenti di produzione e nei teatri di posa per farli assistere al lavoro pratico del cinema. In aula, poi, li invitava a scrivere, a raccontare i loro personaggi, i loro drammi, le loro invenzioni e, quindi, a spiegare come avrebbero realizzato in immagini la loro creazione. Analizzava con gli studenti questo loro lavoro, poi faceva realizzare la messinscena dagli allievi registi servendosi degli allievi attori, "come se" si trovassero in teatro di posa davanti alla macchina da presa. In tal modo, egli dice, «mettevo gli allievi in condizione di fare tutto quello che si fa professionalmente»[15]. Quando, dopo il 1935, le disponibilità economiche crebbero e fu possibile avere accesso ai mezzi tecnici, gli allievi erano

quindi in grado di utilizzare la macchina da presa dopo essere passati attraverso una solida preparazione teorica. Blasetti mette l'accento su questa fase come un momento fondamentale dell'apprendimento, poiché fino a quando non gira una scena, non rompe il muro che divide l'espressione letteraria dalla pratica, l'allievo non si rende conto di cosa significhi rendere un'idea attraverso le immagini. Egli afferma, infine, la necessità di prestare maggiore attenzione al momento della scrittura per il cinema e quindi auspica che nelle scuole tale settore sia favorito e potenziato, perché occorre che gli scrittori siano poeti, non colonnelli o sergenti, come è invece necessario siano i registi. Sull'importanza della sceneggiatura era stato confortato niente meno che da Charlie Chaplin, in visita al Centro nel 1950[16]. Alla domanda postagli da Blasetti circa il ruolo del testo nei suoi film rispetto alla regia, Chaplin aveva risposto lapidariamente: «Metto due anni a scegliere, studiare, correggere un soggetto, due mesi a realizzarlo».



Tra il 1951 e il 1956 Blasetti è titolare della cattedra di regia ed è, inoltre, il "consulente tecnico" del Centro. È sua anche l'idea di istituire un concorso per soggetti permanente. A partire dal novembre 1951, infatti, il CSC bandisce semestralmente il «concorso per soggetti cinematografici», con tre premi di L. 500.000, 250.000, 150.000 – che devono essere *sempre* assegnati – e il diritto di opzione sul soggetto premiato da parte del Centro. Il concorso viene bandito per sei anni e vede Blasetti pressoché ininterrottamente come componente della giuria, insieme a registi quali Lattuada, Rossellini, Genina, Castellani, a critici, a sceneggiatori e scrittori, ad attori e attrici. Blasetti si toglie anche, alla distanza, la soddisfazione di una platonica rivincita su Luigi Chiarini che nel 1951 aveva aspramente criticato l'idea del concorso per soggetti, definendolo assolutamente inutile[17]: nel 1958, infatti, proprio Chiarini è il presidente della commissione giudicatrice del concorso trimestrale per soggetti «Prima prova», indetto dal CSC, il cui premio consiste nella pubblicazione su «Bianco e Nero» del soggetto vincitore.

Ma, anche se non più "organico" al Centro dopo il 1956, Blasetti non se ne distacca: continua, come "professore ospite", a frequentare le aule della scuola, almeno fino alla metà degli anni '60. Poi anche al CSC arriva la contestazione e tutti i docenti, la vecchia generazione, sono estromessi. Nessuno di loro rimette più piede al Centro: neppure Blasetti, che della "vecchia guardia" era forse l'esponente più in vista e, certamente, il meno "vecchio". Solo nella seconda metà degli anni '70 lo troviamo a frequentare, per diverso tempo, le moviole della Cineteca Nazionale – dove chi scrive ha avuto il piacere di conoscerlo non fuggevolmente – impegnato a preparare le sue ultime fatiche televisive, *Racconti di fantascienza* e *L'arte di far ridere* nella nuova edizione.

Ricorda Luigi Di Gianni, il quale ne fu allievo dal 1952 al 1954, che Blasetti teneva ogni settimana – talvolta ogni quindici giorni – la sua atte-

sa lezione, nella quale parlava di regia, ma anche e soprattutto di direzione degli attori. Gli studenti avevano verso di lui rispetto ma anche timore, a causa del carattere un po' brusco del regista che si presentava indossando i mitici stivali. Sotto la scorza di severità si celava tuttavia un uomo affabile, spiritoso, divertente e, soprattutto, una personalità che nell'insegnamento della professione risultava illuminante. Quando Di Gianni propose a Blasetti di trarre dal romanzo di Franz Kafka *Il processo* il proprio saggio di diploma, il regista rimase perplesso. Tuttavia disse all'allievo che perorava la propria causa: «Prova a convincermi: fammi vedere come lo faresti, recitamelo». E Di Gianni fu evidentemente attore così convincente che poté mettere in scena, per il suo short, il primo capitolo del romanzo, *L'arresto*.



**1.** «Cinema Nuovo», V, 97, 31 dicembre 1956, pp. 363-364.
**2.** «Cinematografo», IV, 8, agosto 1930, pp. 4, 5, 9.
**3.** *Ibid.*
**4.** *Ibid.*
**5.** Vedi nota 1.
**6.** La Corporazione dello Spettacolo fu l'unica mai costituita nell'ambito del Ministero.
**7.** *In manicomio, in carcere, in ospedale*, «Cinema Nuovo», VI, 98, 15 gennaio 1957, pp. 14, 15, 28.
**8.** *Ibid.*
**9.** *Ibid.*
**10.** Il Presidente della Corporazione, on. Gino Pierantoni, viene sempre informato, per iscritto, di ogni avvenimento rilevante e a lui i vertici della Scuola chiedono consiglio e autorizzazioni per le decisioni più importanti, soprattutto quelle a carattere finanziario.
**11.** *Il Centro Sperimentale di Cinematografia*, «Stelle», III, 52, p. 10.
**12.** *Scusi, è lei Blasetti, il regista degli stivali?*, «Cinema Nuovo», VI, 103, 15 novembre 1957, p. 173.
**13.** «Il Messaggero», Roma, 17 gennaio 1940, p. 1.
**14.** Vedasi l'intervento di Blasetti al Convegno Internazionale delle Scuole di Cinema e di Televisione tenutosi a Venezia tra il 2 e il 9 settembre 1956, in *Il problema dell'immissione nella produzione professionale degli allievi diplomati dalle scuole di cinema e di T.V.*, CSC, Roma, 1956, pp. 191-199.
**15.** *Ibid.*
**16.** *Sono entrato nel cinema per la porta più grande: comparsa*, «Cinema Nuovo», XXVIII, 251, gennaio-febbraio 1978.
**17.** *Non le beffe di oggi ma i risultati di domani*, «Cinema», n. s., V, 78, gennaio 1952.

## Gli anni '30 e i conflitti della modernità

*Vito Zagarrio*



Se si tenta una mappatura del cinema blasettiano negli anni '30, ci si trova davanti a film di ispirazione diversa, dove i toni e gli accenti si intersecano a volte in un universo complesso di riferimenti. Da un lato, c'è il Blasetti che definirei "classico", quello cioè che è stato fissato nella memoria storica e nella vulgata delle riletture critiche[1]: l'autore "pre-neorealista" di *Sole* (1929), che chiude gli anni '20 e apre il decennio successivo, e di *1860* (1933), l'ideologo "antiborghese" di *Terra madre* (1931) e quello "fascista di sinistra" di *Vecchia guardia* (1934); il grande *metteur en scène* di favole storiche in costume, come *Ettore Fieramosca* (1938), *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939), *La cena delle beffe* (1941) e *La corona di ferro* (1941); il referente principe di una delle tre maggiori linee autoriali del decennio (insieme a Camerini e Poggioli)[2]; l'operatore culturale multiforme, l'animatore delle riviste, il "regista con gli stivali", l'uomo-immagine del regime, l'anima del nascente Centro Sperimentale di Cinematografia, il primo grande frequentatore e valorizzatore del Teatro 5 di Cinecittà.

Ma, dall'altro lato, c'è anche un Blasetti più sottile, forse più difficile da catalogare, da inserire in una coerente strategia autoriale, eppure più intrigante e misterioso: è soprattutto il regista "leggero", ma al tempo stesso pensoso, della metà del decennio, che applica tutto il proprio raggiunto mestiere a osservazioni sulla realtà contemporanea, e che sublima quest'ultima in un universo di convenzioni, in una griglia di generi presi in prestito dal cinema hollywoodiano (e non solo). Mi riferisco soprattutto ad *Aldebaran* (1935) e *Contessa di Parma* (1937), film tra i meno noti nella filmografia blasettiana, e che invece invitano a una attenta rilettura.

### La Contessa e il Marinaio

In *Aldebaran*, Blasetti si firma "direttore artistico", invece che "regista", e la scelta può essere significativa di un diverso approccio, "tecnico" invece che autoriale, al materiale propostogli. Si tratta di un film atipico, che coniuga in maniera non sempre gradevole generi diversi: il film militare nella sua variante pacifica (l'osservazione sull'ambiente della marina,

Sandro Salvini e Leda Gloria in *Terra madre*

i rapporti tra uomini forti minati dalla gelosia per una donna, le esercitazioni belliche e il salvataggio dell'unità in pericolo), il *romance*, il melodramma, con un pizzico di comicità pura affidata ai caratteristi.

*Aldebaran* inizia, significativamente, in maniera autoriflessiva, con uno spezzone bellico che si rivela essere una sorta di cinegiornale proiettato al cospetto dell'equipaggio di una nave. Le immagini raccontano, con una voce di commento, un episodio della prima guerra mondiale, l'affondamento della «Santo Stefano». Ma il tono un po' retorico, da film di guerra, cede subito il posto alle gag dei caratteristi, che accolgono lo spettatore in un universo riconoscibile e familiare: Umberto Sacripante si esibisce in una scontatissima ma funzionale citazione de *L'arroseur arrosé*, Ugo Ceseri (il nostromo sovrappeso) insiste sulla battuta che, nonostante la stazza, «ha l'anima snella», Franco Coop non riesce a staccarsi di dosso una moglie grassoccia ecc.

Lo spettatore assiste poi a uno spezzone d'Oriente, dato da un rapido montaggio di materiali di repertorio e da un artefatto interno di bordello popolato di ballerine seminude. Blasetti scopre qui un seno, prima di quello della Calamai, ma l'Oriente rifatto in casa serve a costruire il personaggio potenzialmente eroico di Corrado (Gino Cervi), che si misura – poi salvato dai fedelissimi del suo equipaggio – con un'orda di indigeni malintenzionati. Il film alla maniera della "Legione straniera" (si pensi a *Squadrone bianco* di Augusto Genina, 1936) si innesta dunque all'im-

provviso in quello sui marinai. Ma non è ancora questo il cuore narrativo del film, che ritorna nel Mediterraneo per raccontare una storia d'amore: Corrado, infatti, si innamora di Anna (Evi Maltagliati) durante una festa altoborghese raccontata in un elaboratissimo piano sequenza. È un momento in cui Blasetti pare voler segnalare il suo grande talento di *réalisateur*: si tratta di un movimento di macchina complesso, un lunghissimo carrello che segue i due protagonisti lungo stanze eleganti sapientemente ricostruite da Guido Fiorini. La mdp scopre via via le stanze della villa dove si svolge il party e conduce per mano lo spettatore a visitare ambienti ricercati, dal *décor* raffinato.

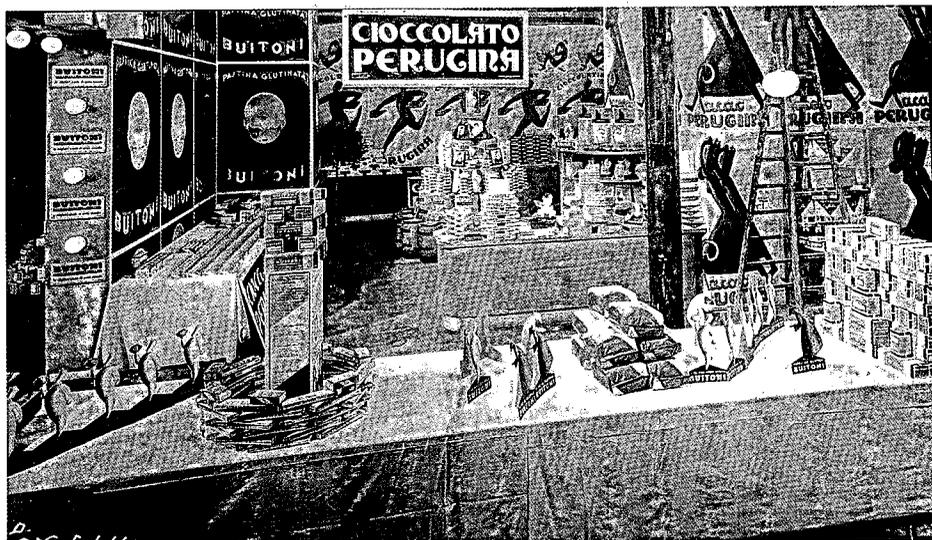
In dettaglio, ecco il piano sequenza in questione, facente parte di una più ampia sequenza in cui i mezzi campi lunghi, necessari alla descrizione dell'ambiente, si alternano ai primi piani, indispensabili a raccontare il colpo di fulmine: la Maltagliati entra in campo da una porta laterale sulla destra dell'inquadratura, si ferma sullo stipite di una porta più centrale, attraverso la quale si intravedono gli invitati alla festa, poi viene verso macchina, mentre il carrello le si avvicina, le gira intorno e stringe su di lei favorendo l'ingresso in campo di Cervi. I due sono inquadrati in mezza figura per un certo tempo, poi il carrello guida il loro movimento e li precede in un altro ambiente, entrando dentro una porta appesantita di tendaggi; carrello e panoramica da sinistra a destra verso un nuovo ambiente, con nuovo stop tra i tendaggi di un altro ingresso sulla sala delle danze (si intravedono altre coppie danzare). Il carrello anticipa ancora il movimento dei due, ripresi in figura intera e piano americano, li segue parallelo scoprendo un lungo tavolo con sopra un Buddha, si muove in opposizione (la mdp carrella verso destra, la coppia Cervi-Maltagliati cammina verso sinistra) fino a inquadrarli in mezza figura. Altro stop, poi nuovo movimento della mdp a precedere la coppia all'interno di un ennesimo ambiente (ancora porta con tendaggi). Carrello laterale da sinistra a destra, i due superano la mdp, la precedono, e si pongono l'una di fronte all'altro, appoggiati a una porta in ferro battuta (una elegante "inquadratura nell'inquadratura"). Dopo una pausa, la mdp si muove verso destra, dietro l'altra anta del cancello in ferro battuto che lascia intravedere i due. Nel nuovo ambiente, la mdp continua a carrellare da sinistra a destra, poi indietro, quando la Maltagliati accenna al mare. E qui Blasetti stupisce lo spettatore attento, esibendosi in un pezzo di bravura: il piano sequenza finisce infatti con la mdp che riprende Cervi e Maltagliati da dietro una finestra – apparsa misteriosamente: è evidentemente una struttura mobile che entra in campo – da cui i due futuri fidanzati si sporgono per guardare il mare.

Poco piu tardi, nel film, l'autore propone una sequenza speculare a quella appena descritta: in un'altra festa, Corrado, ormai sposo di Anna, è roso dalla gelosia per lei, che civetta con altri cavalieri; e la mdp lo segue nel suo romantico *spleen*, nei suoi litigi con la moglie, sino a una

porta-finestra (apparsa anche stavolta in modo acrobatico), dietro la quale il protagonista osserva i movimenti della donna. Due piani sequenza, dunque, di grande abilità registica, che coordinano e mettono in luce le qualità dei collaboratori artistici: oltre alla scenografia del citato Fiorini, va menzionata la fotografia di Ubaldo Arata, costretto a illuminare simultaneamente molti ambienti. È come se Blasetti si divertisse a esercitare la sua abilità di "direttore artistico", appunto, di abile artigiano all'americana, capace di confezionare un ottimo prodotto di qualità, indipendentemente dai generi.



E infatti salta da un genere all'altro con estrema facilità. Dal melodramma amoroso si ripassa al film "militare": Corrado, promettente ufficiale, si è lasciato prendere da una invincibile depressione a causa della moglie, che mal sopporta le assenze del marito marinaio. Rischia così la carriera, nonostante sia figlio di un ammiraglio (il volto noto di Gianfranco Giachetti), e minaccia di abbandonare la marina. Ma viene l'ora del riscatto, quando un sommergibile affonda durante un'esercitazione, e Corrado – calunniato come vigliacco da un collega invidioso – si segnala nell'eroico tentativo di salvare, armato di scafandro, i compagni in pericolo. Ci sono, come si vede, tutte le premesse di *Uomini sul fondo* (1941) di De Robertis, che qualche anno dopo lavorerà sui quotidiani eroismi degli uomini del mare; ma ci sono, soprattutto, gli echi di film hollywoodiani di qualche anno prima, che Blasetti orecchia e ripropone in "salsa fascista". Non posso fare a meno di ricordare *Submarine* (*Femmine del mare*, 1928) di Frank Capra, basato sugli stessi due elementi: il salvataggio del sottomarino affondato tramite l'eroismo del palombaro col cuore gonfio per ragioni sentimentali, e appunto il *romance* dalle sfumature melodrammatiche. Ma la novità importante, rispetto allo stereotipo americano, è che il salvataggio del sommergibile non riesce: nonostante l'eroismo di Corrado, infatti, il *final rescue* non funziona e i marinai muoiono tutti; con un macabro piano sequenza, la mdp di Blasetti carrella indietro a scoprire i cadaveri dei sommergibilisti attaccati al loro posto. Una pesante stonatura rispetto alla retorica standardizzata del film bellico classico.

*Aldebaran*, insomma, mescola elementi vari presi in prestito da cinematografie diverse: la Hollywood degli Studios cui il fascismo sta guardando con estremo interesse (siamo nel '35, all'indomani della creazione della Direzione Generale della Cinematografia dell'americanofilo Freddi), ma anche il cinema sovietico, che Blasetti pare citare nella sequenza finale del film: alludo alla scena in cui tutti i marinai del porto si precipitano sui moli e si arrampicano sugli alberi delle navi per festeggiare, berretti al vento (alla maniera del *Potëmkin*), non il salvataggio (che anzi è fallito), ma la decisione dell'eroe di accettare il comando della nave affidatagli, e di rinunciare ai propri propositi di dimissioni.

Scenografia (non utilizzata) di Gastone Medin per *Resurrectio*

Nel movimento pendolare del cinema di Blasetti, tra Mosca e Hollywood, il "mito americano" pare avere nettamente il sopravvento nel caso di *Contessa di Parma*, piccolo capolavoro di *screwball comedy* che non sfigura affatto rispetto ai suoi omologhi americani. Un film dalle collaborazioni artistiche eccellenti (sceneggiatura di Aldo De Benedetti, fotografia di Ubaldo Arata, aiuto regia di Mario Soldati), che sin dai titoli di testa invita lo spettatore a entrare in un universo fittizio e formalista: i titoli appaiono in forma di insegne al neon in cima ad edifici disegnati come bozzetti d'architetto e concepiti con una modalità mista tra futurismo e razionalismo.

L'intreccio è quello classico dello scambio d'abiti (da Plauto alla commedia dell'arte al Don Giovanni di Mozart) e di ruoli sociali: una piccola *mannequin*, Elisa Cegani (Marcella), una "modista" – vista però come ragazza della porta accanto, giovane qualunque, lontana dai modi della rappresentazione "fatale" della modella contemporanea – si trova a indossare un abito alla moda ("Contessa di Parma", appunto, da cui il titolo) e viene scambiata, all'ippodromo, per una vera aristocratica. Vittima dell'equivoco è Antonio Centa, nella parte di un campione di calcio (Gino Viani), che comincia a inseguire la ragazza per restituirle duemila lire vinte alle corse. E questa emblematica somma di denaro diventa il filo rosso del plot, l'oggetto-feticcio (in un film tutto basato sul "feticismo delle merci") attorno a cui si dipana la matassa narrativa: le "duemila lire" passano di mano in mano, dal protagonista a un creditore, poi dalla zia falsamente antipatica nuovamente a Gino, quindi da Gino a Marcella, e così via. Ci troviamo davanti, dunque, a un modello classico di comme-

*Palio*

dia degli equivoci, con una forte componente di riflessione sulle classi, e con la tendenza paternalista e demagogica al matrimonio tra i ceti. Matrimonio simbolico, come nei meccanismi della commedia hollywoodiana analizzati da Stanley Cavell[3], che viene messo in scena materialmente nell'inevitabile *happy ending*. In questo caso, Blasetti e De Benedetti inventano una variante ironica ma anche piena di possibili letture simboliche: Gino, che ha raggiunto Marcella a una sfilata di moda al Sestrière, la trova vestita da sposa. È in realtà un modello firmato, ma l'equivoco è facile, e lui d'altronde ha finto di essere fidanzato con un'altra. Facile arrivare alla conclusione: i due protagonisti si abbracciano, mentre una pedana semovente li porta in mezzo al pubblico. I due eroi vengono sorpresi nel bel mezzo delle loro effusioni, ed allora il finto abito da sposa diventa vero, il pubblico della sfilata sembra quello di una chiesa e i due "sposi" escono tra due ali di folla plaudente.

Al film ha dedicato acute osservazioni Maurizio Grande, che lo ritiene esemplare «per come sa tratteggiare l'intraprendenza di un ceto emergente fabbricatore di nuovi sogni, e soprattutto per come sa porre l'ac-

cento sulle possibilità di mercato di questi nuovi sogni (la sfilata finale delle modelle in abito da sposa che reclamizzano l'accordo fra "abiti nuziali e biglietti di banca" è la sigla di un nuovo mondo che può esistere solo se adeguatamente pubblicizzato, solo per forza di rappresentazione mitologica)»[4].

Blasetti, secondo Grande, dirige una commedia "stilisticamente sordida" dove, dietro la commedia degli equivoci e dei travestimenti, ci sono sorrisi ammalati e abbracci traditori; la commedia dei malintesi e degli intrighi innocenti è soltanto la superficie esteriore e nasconde, invece, un dramma interiorizzato. Ogni volta che i due protagonisti tentano di liberarsi delle loro maschere, intervengono "quelle fatali duemila lire" a ristabilire i confini di classe tra due mondi impenetrabili. «La paura di rivelarsi, di far conoscere all'altro l'identità e la posizione nel mondo reale prende a poco a poco l'aspetto di uno scontro frontale che è, al tempo stesso, psicologico e di classe. [...] Non è in gioco soltanto la maschera che cela la vera identità, bensì il rapporto fra mascheramento e denaro, fra identità "usurpata" e potenza economica»[5].



Il film fa dunque parte, secondo Grande, di una serie di commedie degli anni '30 (come anche *Darò un milione*, 1935 e *Il signor Max*, 1937, di Mario Camerini), in cui i personaggi non si trasformano, ma si truccano, simulano un'altra identità, e in cui evidente è la «retrocessione al mondo originario», dopo un illusorio moto verso il cambiamento e verso l'Altro. «La sostituzione di persona, il trucco, il travestimento, l'inganno e la truffa si rivelano meccanismi difettosi di disidentificazione, alternativa illusoria, simulazione di un'identità che, alla lettera, non è "indossabile"»[6].

*Contessa di Parma* è certo uno dei film di Blasetti da rileggere con occhi nuovi. Non solo perché è una forte risposta dell'industria italiana ai modelli di *screwball* e *sophisticated comedy* statunitensi, ma anche perché è un indizio importante di un desiderio di "modernità"[7] che pervade l'Italia alla metà degli anni '30[8].

Questa "modernità" italiana è il filo conduttore del recente volume di Ruth Ben Ghiat sulla cultura fascista[9]. La studiosa americana dedica un intero capitolo alle «Visioni della modernità», i cui capisaldi sarebbero Blasetti, appunto, Camerini e Matarazzo. Il cinema in generale – è la tesi centrale del volume – attrae negli anni '30 molti esponenti del mondo giornalistico e letterario che cercano altri mezzi «per articolare le immagini e i comportamenti destinati a contrassegnare i modelli nazionali di modernità», e diventa dunque un punto di confluenza per le nuove energie creative della società italiana. Al centro del dibattito su questa presunta "modernità fascista", dunque, c'è «la volontà di realizzare una trasformazione dei costumi e del gusto sia nella sfera pubblica sia in quella privata». Da qui l'idea della Ben Ghiat, di una "bonifica" suggerita dal regime, sia in termini materiali che in termini metaforici, nel senso di "conquista-

re le anime" insieme con la terra, modificando radicalmente «i comportamenti, i pregiudizi e le preferenze degli italiani»; modificando, insomma, l'immaginario collettivo del nostro paese[10].

Si tratta di una modernità in parte realizzata, in parte desiderata, in parte proiettata attraverso modelli e codici immaginari; rappresentata attraverso ambiti mitopoietici, come il mondo della moda o il calcio (di cui sono protagonisti i due eroi), luoghi simbolici dell'immaginario di una società in espansione. Accanto a calcio e moda, troviamo le corse dei cavalli prese in prestito da Hollywood (penso su tutti a *Broadway Bill/Strettamente confidenziale* di Capra), i Grand Hotels, i telefoni ecc., tutti emblemi di una società di massa in forte trasformazione, sospesa tra crisi e progresso, tra depressione e trasformazione.



Non è un caso che Grande citi, a proposito di questo gruppo di film (e in particolare per *I nostri sogni*, realizzato nel 1943 daVittorio Cottafavi), proprio la «commedia fantastica» e le «fiabe gnomiche» di Frank Capra[11].

Considerazioni simili si possono fare per il più tardo *Retroscena*, film del '39, realizzato dunque nel bel mezzo delle operazioni storiche in costume più note, tra *Ettore Fieramosca* e *Un'avventura di Salvator Rosa*. Come in *Contessa di Parma*, anche qui emerge chiaramente il tema del doppio, dello scambio, ed anche un chiaro omaggio alle commedie americane: «Cosa crede, la signorina Martelli, che le commedie americane le sa fare soltanto lei?» – dice Filippo Romito, il protagonista maschile, parlando della Cegani. E in un'altra sequenza si insiste sugli "americani", ma nel senso di *drinks* (Camillo Pilotto ne paga ben ventidue a Ugo Ceseri, ai suoi scagnozzi e agli avventori del bar).

Come nelle *screwball comedies* americane, la protagonista femminile è figlia di un miliardario, armatore e proprietario di giornali, e diventa il motore di un gioco di equivoci e di sostituzioni. Stavolta il filo mitico e parodico insieme è la Polonia, invece che l'Ungheria di *Mille lire al mese*: l'italianissima Diana Martelli (Elisa Cegani) si fa passare per capriccio, in una nave ancorata al porto di Lisbona, per una pianista polacca, Maria Stokowska, causando un equivoco che dà lo spunto alla storia d'amore. Il baritono De Sani (Filippo Romito), infatti, imbarazzato per una gaffe, corteggerà la ragazza sino alla risoluzione finale. Non senza passare, a sua volta, per sostituzioni e travestimenti: all'inizio viene scambiato dalla stessa ragazza per il suo segretario, Parsifal (sic!) Bernocchio, interpretato da Camillo Pilotto («Ti presenti come Alberto De Sani o no?», gli chiede Parsifal), poi sostituisce un noto cantante polacco (ancora!), il grande Sawelsky, di cui nel frattempo si è spacciato per segretario agli occhi di Diana (la quale, a sua volta, si scambia con la sua segretaria, all'inizio del film, quando sostiene il ruolo della musicista polacca). Il baritono italiano indossa la maschera di Sawelsky in una rappresentazione di *Ivan il terribile*, e gli presta anche la voce; mentre Diana, scopertolo, chiude dicendo: «E se andassimo a trovare Maria Stokowska?...».

L'interno della casa del Marchese Fusaro ne *La tavola dei poveri* (scenografia di Gastone Medin)



Tutto il film, del resto, si basa sullo scambio tra verità e finzione: il baritono e il suo segretario fingono di litigare, cioè "recitano", quando De Sani vuol far credere a Diana che non canterà più (ma lo fa solo per sedurla). Sono falsi gli applausi del loggione: la claque di Ceseri è pagata per costruire un successo, e può cambiare umore rapidamente, far fallire lo spettacolo che doveva far decollare. La vita è "rappresentazione", come quella messa in scena dal melodramma musicale che costituisce il filo rosso del plot. Un'opera lirica che emerge spesso, anche con i suoi "retroscena" – come suggerisce il titolo –, con il suo dietro le quinte, persino con i suoi lati comici: in un episodio, per esempio, la Cegani e un'amichetta ridono di una buffa coppia di cantanti; e sembra un anticipo del famoso contesto canoro del Bragana in *Ossessione*.

*Retroscena* è dunque un film molto intelligente ed elegante, pur se non ai livelli di quel piccolo capolavoro che è *Contessa di Parma*. D'altra parte, basta scorrere i nomi dei collaboratori: cofirma la sceneggiatura un giovane Pietro Germi, le scene sono opera di Gastone Medin e rappresentano bene un'alta borghesia ossessionata dalla "modernità" (soprattutto gli interni lussuosi della nave da crociera); la fotografia edulcorata è di Vaclav Vich e riprende la Cegani come fosse la Garbo. Tutta la seconda parte del film ruota attorno a un Grand Hotel, le cui vicende sentimentali sono guidate e dirette da un *maître* che assume le veci di un regista. Certo, qui la modernità è palese: sta non solo nel concerto sulla nave (che ricorda quello di *Resurrectio*), ma nell'architettura di interni, nella

moda (i cappellini della Cegani), nei telefoni volutamente bianchi, nelle automobili lussuose tipo limousines (che portano la signorina Martelli e il baritono De Sani a Milano, passando davanti a un grande cartellone pubblicitario di una assicurazione), nei treni, nelle stazioni, nelle radio, negli ascensori. Moderna è l'evocazione di una società globale dove è facile spostarsi: da Lisbona a Genova a Milano a Varsavia; ma non a New York, perché – dice la Cegani – «A New York non ci sono mai stata, non frequento balli, non amo le mascherate». Si tratta, naturalmente, di una finzione. I personaggi di *Retroscena*, infatti, fingono, recitano, "giocano", proprio come i protagonisti delle commedie americane analizzati da Raymond Carney.



## La Terra e il Paese

Ho già avuto modo di notare, in un mio precedente saggio[12], come Blasetti attinga intelligentemente ai repertori di altre industrie cinematografiche, e come, al tempo stesso, ci siano dinamiche parallele in cinematografie diverse come quella italiana e americana (ma anche nella sovietica). Ho sostenuto, ad esempio, che *Terra madre* (che apre il decennio) permette un'analisi comparata dell'immaginario antiurbano, "ruralista", in Italia e negli Stati Uniti nella prima metà degli anni '30.

Il film è la storia del duca Marco (Sandro Salvini), incerto tra la campagna e la città, tra la terra dei suoi avi e le atmosfere metropolitane cui è abituato. Il duca arriva nelle sue vecchie proprietà con una schiera di amici borghesi, tra cui la perfida Daisy (Isa Pola), che lo sta conducendo sul lastrico con i propri capricci. Lo sta tanto rovinando che Marco è sul punto di vendere la proprietà, la terra in cui è nato. Ben presto il calore e la fedeltà contadina si trasformano in sordo rancore: contro il giovane duca che ha deciso di disfarsi delle antiche proprietà familiari, e contro il moderno speculatore, lo sfruttatore, il capitalista venuto a invadere e a colonizzare da fuori. Un cinico manager (Carlo Ninchi), infatti, sta cercando di comprare la terra per pochi soldi. Il simbolo di questa gente della terra, forte e sana, serena e determinata, è Emilia (Leda Gloria), la figlia del vecchio e saggio massaro zio Nunzio (Vasco Creti). Ma un evento catastrofico funziona da catalizzatore della vicenda e da catarsi: un incendio doloso (provocato dal capitalista cittadino per accelerare la vendita della terra) distrugge le stalle. La vendita delle terre, però, non è ancora perfezionata, e il duca Marco si precipita, trascinato dal dovere e dalla responsabilità di buon padrone, verso le proprie radici. I contadini sono impotenti di fronte all'incendio; paralizzati dallo stupore e bloccati dall'indifferenza verso una terra che non sarà più loro. Solo Lui può, il Padrone. E allora il duca si lancia nel mezzo dell'incendio, dà l'esempio, infonde fiducia nei contadini, doma le fiamme e, come se non bastasse,

Aida Bellia in *1860*

salva un bambino rimasto bloccato nella stalla. Torna l'armonia tra padrone e contadini, don Marco capisce il proprio errore nell'aver pensato di disfarsi della "terra madre", la terra non viene venduta. Scacciati il cinico capitalista e l'amante corrotta, la vita dei campi riprende feconda, e una scena finale tra i covoni di grano suggella – anche con segnali di fecondazione sessuale – l'abbraccio tra Emilia e Marco, e insieme tra contadini e padrone terriero.

Il film ha molti punti in comune con prodotti americani dello stesso periodo, come ad esempio *Cabin in the Cotton* (*Tentazioni*) di Michael Curtiz (*Terra madre* è prodotto nel 1930 e distribuito nel 1931, *Cabin in the Cotton*, invece, prodotto dalla Warner Bros, esce nel 1932): l'incertezza dell'eroe protagonista, antieroe moderno in dubbio tra bene e male, incapace di identificare il valore positivo a prima vista; lo scontro di classe tra contadini e proprietari, che si risolve con un abbraccio finale e una ritrovata serenità; l'evento catastrofico e catartico; l'elemento femminile come raffigurazione – doppia, e ambigua – del bene e del male; il "cattivo" che rappresenta il capitale corrotto e mal gestito; la presenza dei simboli della terra come tratti forti dell'iconografia e della rappresentazione, ad esempio la spiga di grano, incrociata con la vanga e il piccone, su cui si chiude *Terra madre*.

Ma i parallelismi col cinema hollywoodiano potrebbero essere molti altri. Gli anni '30 in Italia e in America hanno infatti vari tratti comuni, so-

Franco Brambilla in *Vecchia guardia*

prattutto in quella forma di ideologia che ho chiamato di tipo "corporativo", e che si rintraccia in alcuni prodotti filmici da una parte e dall'altra dell'oceano. Si accentua, specie negli anni '33-35, una polemica antiborghese, ed emerge, in contrapposizione, un "mito sovietico", depositario di un modello etico ed estetico. Anche da questo punto di vista, *Terra madre* è esemplare, sia nell'attacco alla borghesia, sia nella proposta utopica di un nuovo modello: penso alla sequenza del ballo dei "cittadini", che nascondono dietro le danze intrighi amorosi e frivoli discorsi, contrapposto al "sano" ballo contadino, pieno di linfe vitali e "autarchiche". La sequenza del ballo borghese – uno *swing*, idea di modernità, ma insieme simbolo di potenziali corruzioni e perversioni – segna anche un cambiamento di stile rispetto al resto del film, solitamente caratterizzato da chiaroscuri forti, da contrasti netti. Nelle scene dominate dalla mitologia urbana, emergono i "telefoni bianchi", gli stereotipi (qui, però, visti in modo sarcastico) del benessere cittadino e altoborghese. Nelle scene dei festeggiamenti contadini, invece, viene fuori una genuinità arcaica, un misto di gioia pagana e di severità cristiana.

In *Terra madre*, "mito americano" e "mito sovietico" si fondono insieme. Si incontrano, emblematicamente, in una sequenza precisa: quando il duca Marco, a cavallo, si trova davanti a una Messa all'aperto, il we-

stern americano incontra, metaforicamente, il cinema russo. La terra "madre" di Blasetti si pone tra *Zemlja* (*La terra*) di Dovženko e *The Land* di Flaherty: da un lato c'è il rodeo, ci sono i cowboy, ci sono i tratti piú forti e naïf della "frontiera"; dall'altro lato ci sono le donne contadine che sembrano bamboline russe, ci sono gli ex voto (sempre nella scena della Messa all'aperto) che somigliano a delle icone ortodosse. Già in *Sole*, del resto – anche se Blasetti lo ha sempre negato –, appaiono espliciti alcuni riferimenti al cinema russo, sia nella descrizione dei paesaggi che nella caratterizzazione di alcuni personaggi.

*Terra madre* apre, insomma, l'altro filone che distingue il cinema di Blasetti nel decennio, quello ruralista, populista, provinciale, "strapaesano", comunque realista. In *Palio* (1931) il regista ha modo di mescolare il folklore locale con accenni al cinema di genere (come la corsa finale, dove il fantino Zarre/Guido Celano, nonostante sia ferito alla testa da un agguato della contrada nemica, riesce a vincere e ad ottenere l'amore della donna amata) e con tracce di cinema in costume (le bandiere senesi e la scritta sul papiro dell'inquadratura iniziale). Interessanti, qui, gli interni, come nel caso della ricorrente osteria, ma felici, a tratti, anche alcuni esterni, come quell'improvviso riemergere del western all'inizio del film, quando viene presentato il personaggio di Zarre.

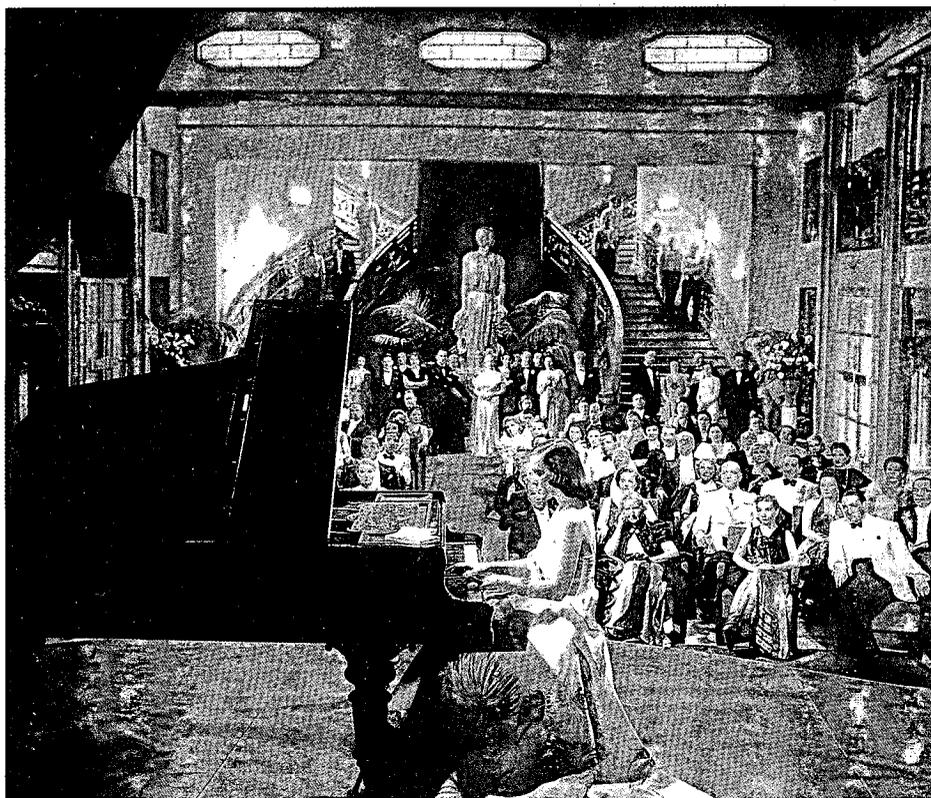


Ne *La tavola dei poveri* (1932) il regista mette a confronto la Napoli della tradizione con quella della modernità (particolarmente intensa la scena all'interno delle officine, descritta con la mdp su un lungo binario), e l'aristocrazia con il sottoproletariato. La Napoli di questo film è "schizofrenica", un po' come l'atteggiamento di Blasetti in questo decennio: da un lato la città del progresso (la prima scena parte dall'inquadratura di un modellino di futuribile "ospizio per i poveri"), dall'altra la città della conservazione, quella del protagonista, nobile spiantato. Lo stesso Raffaele Viviani, nella parte del marchese Isidoro Fusaro, rappresenta una generazione, una mentalità e un ceto in via di estinzione, come suggerisce l'inquadratura finale: il protagonista discende faticosamente una scalinata e scompare verso il basso, da cui emerge, quasi fosse una resurrezione, un miracoloso ringiovanimento, una coppia di giovanissimi innamorati che si insegue verso l'alto. Una metafora, probabilmente, di rinnovamento, di quella "rinascita" che Blasetti ha propugnato per altri versi.

Ma, alla fine, quello che resta de *La tavola dei poveri* è il bozzetto, sono le maschere da commedia dell'arte di Viviani e degli indigenti che affollano il pranzo benefico e ricordano, anche qui, alcuni film americani della o sulla Depressione (*Lady for a Day/Signora per un giorno* di Frank Capra, *Sullivan's Travels/I dimenticati* di Preston Sturges ecc.).

Il gusto del bozzettismo continua in parte anche in *1860*, in cui esplodono, però, elementi di novità sul terreno del linguaggio e della Storia.

Camillo Pilotto in *Retroscena*

A partire dalla primissima inquadratura (un carrello indietro dal cielo all'interno di una casa in rovina, attraverso una grata), Blasetti inventa soluzioni registiche. Dal punto di vista dei movimenti di macchina, straordinari i carrelli: all'inizio sui pastori, poi, soprattutto durante la battaglia e nel finalissimo, un carrello laterale sui cadaveri e uno trasversale a seguire Carmeliddu che scende a precipizio lungo la pianura per abbracciare Gesuzza. Importante l'uso degli esterni, che giustamente hanno fatto giudicare *1860* "pre-neorealista": bella soprattutto la prima parte, con la sottolineatura del paesaggio siciliano, contrappuntato da elementi non solo folklorici (il fico d'india ma anche il canyon sassoso dove il pastore e la moglie si salutano), un paesaggio forte e non convenzionale, dagli intensi chiaroscuri e valorizzato dalla scelta dei campi lunghi e dei controluce. Essenziale poi l'uso di un dialogo "sporco", di una presa diretta multiidiomatica, che mescola lingue e dialetti diversi, dal francesce (dopo il salvataggio del pastore) al tedesco (i soldati svizzeri), dal siciliano ai molti accenti e dialetti che Blasetti mette insieme volutamente nella scena sul treno, prima della partenza dei Mille. L'Italia viene fatta più da questo *puzzle* linguistico che dalla bandiera e dalle baionette finali che prefigu-

Elisa Cegani (al piano) in *Retroscena*

rano *Vecchia guardia*. Anche se Blasetti pare avere una riserva culturale sulle retoriche nazionali: «Garibaldi ha detto che amu fatto l'Italia» – grida, fuori campo, con un dialetto improbabile Carmeliddu a Gesuzza nell'ultima inquadratura; l'ha detto Garibaldi, non l'hanno capito il protagonista né la gente, come a negare una reale consapevolezza popolare.

Dal punto di vista della messa in scena, memorabile poi il carrello sui soldati laceri e feriti, con la voce fuori campo di Garibaldi: «Che c'è? Che c'è?», dice il leader passando in rassegna le sue truppe sbandate; i soldati guardano strabicamente, chi a destra, chi a sinistra, chi quasi in macchina, spiazzando lo spettatore di questa libera soggettiva. «Qui si fa l'Italia o si muore», dice il generale, e i garibaldini si risvegliano per l'assalto finale (Kubrick adotterà una soluzione simile, ma opposta nei contenuti, in *Paths of Glory/Orizzonti di gloria*, quando Dax passa in rassegna le truppe prima dell'assalto al Formicaio).

*1860* diventa un enorme serbatoio di spezzoni del cinema a venire: Leda Gloria avvolta da uno scialle nero prelude a *La terra trema*, il rosario recitato dal prete e dai pastori arrestati dai soldati svizzeri-borbonici anticipa *Il sole sorge ancora*, la morte del garibaldino che invoca la mam-

ma tra le braccia di Gesuzza prepara l'episodio fiorentino di *Paisà.* Questo spiega perché – anche senza ricorrere a *4 passi fra le nuvole* (1942) – sia passato alla storia il Blasetti "pre-neorealista" piuttosto che quello più retorico e nazionalista che fa gridare a Gino Cervi «Hanno vinto gli italiani!» in *Ettore Fieramosca,* o che fa piantare ai fascisti della prima ora i loro gagliardetti in *Vecchia guardia.*

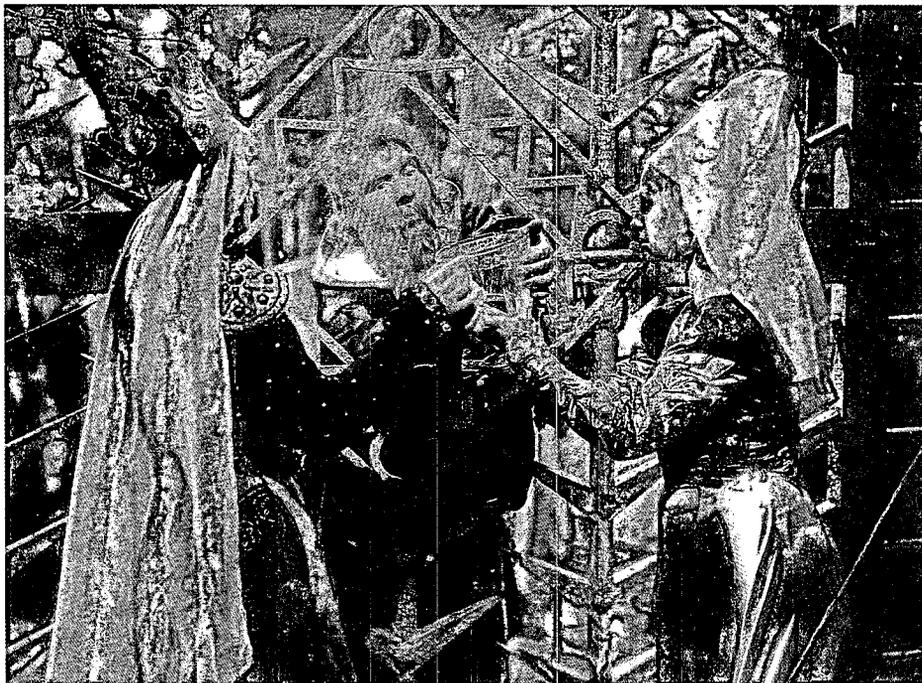
In quest'ultimo film Blasetti si sbilancia politicamente nell'esaltazione finale della marcia su Roma, ma sembra più attento alla descrizione delle piccole cose e degli uomini qualunque che popolano la casa piccolo borghese, l'osteria, il salone da barbiere nel paesino della provincia. Il fascismo di cui egli pare avere nostalgia, d'altronde, è quello cosiddetto "di sinistra", populista, strapaesano e culturalmente "antiborghese", che è poi lo spirito che attraversa tutti i suoi film nel periodo in questione. Verso la "borghesia", in realtà, Blasetti ha un atteggiamento duplice e contraddittorio: da un lato ne mette in luce i difetti, quasi fosse un pericoloso demone, una Medusa ipnotica dal cui mortale abbraccio è necessario sottrarsi; dall'altro ne è attratto, vi appartiene, ne assimila i valori e l'immaginario. Lo "Strapaese" di Maccari e la "Stracittà" di Bontempelli confliggono e collidono. Ne sono indizi due documentari degli anni '30, *Assisi* (1932) e *Caccia alla volpe* (1938). Il primo (Documentario n. 1 della Cines), austero nella forma e nel contenuto, tradizionale nella voce di commento e nei movimenti di macchina, è un omaggio alla tradizione cristiana più sociale, al San Francesco della terra e dei poveri; il secondo è una buffa commistione di elementi autoctoni (la campagna romana di *Terra madre,* popolata da ruderi romani e medievali, con in più un'autocitazione di *Sole,* quando si apre il cancello di uno steccato) e di elementi alieni (la caccia all'inglese, con i cavalieri in giubba rossa che rimandano però, al tempo stesso, alle tante cavalcate del suo cinema passato e futuro). In questo secondo documentario (non a caso il primo film a colori), il regista innesta le suggestioni della cultura anglosassone (da qui l'interesse per la *screwball* che abbiamo visto) sui paesaggi e sui valori nazionali.

Altro indizio di questa "doppiezza" è il film che apre il decennio, l'interessantissimo *Resurrectio* (1930-31), sospeso a mezzo tra modernità e tradizione, tra alta e piccola borghesia, tra realismo e avanguardia, tra cultura alta e bassa. All'ambito della modernità appartengono il linguaggio, da un lato naïf, rispetto alla sicura messa in scena dei film più tardi, dall'altro aperto a cifre stilistiche vicine alle avanguardie dei primi due decenni del secolo. Tutta la prima parte del film (quella che descrive la gelosia e i propositi omicidi del maestro Gadda) è, infatti, all'insegna di una sintassi che ricorda il futurismo e il surrealismo. Blasetti gioca molto, forse involontariamentre, sui fuori fuoco, alterna momenti di pulizia formale (come il lungo piano sequenza iniziale nell'hotel) ad altri in cui

Gino Cervi in *Un'avventura di Salvator Rosa*



il montaggio è approssimativo e rudimentale (si veda la scena del bambino che viene quasi travolto dal camion e salvato dal protagonista); punta a momenti onirici, in strani flashback in cui Gadda torna a un'infanzia perduta, o in incubi a occhi aperti (come quando Gadda, fermo dentro a un portone, medita foschi pensieri e un ossessivo rumore gli rimbomba nelle orecchie), o in stati trasognanti come il concerto finale visto con gli occhi della ragazza.

Ma il "moderno" sta anche nelle immagini di città con cui il film apre e chiude, nella scenografia tra liberty e razionale che decora gli interni, nel bar dove Gadda e la ragazza cominciano la loro storia d'amore, dove la gente comune divora cappuccini e cornetti, e dove campeggia un manifesto della Cinzano. La modernità sta nelle sirene delle fabbriche che chiamano al lavoro, nel gruppo di operai che – con un suono non in presa diretta e dialoghi postsincronizzati – aspetta il tram, oppure nel negozio di lane e sete dove lavora la ragazza: ancora il mondo della moda, come in *Contessa di Parma*, ancora un simbolo di una società che sogna benessere e lusso. L'amante fedifraga di Gadda, che sembra uscire da un film muto, parla al telefono nella vasca da bagno, legge riviste di moda. La modernità incombe anche in modo minaccioso, come nella scena cruciale del film, quando Gadda sta per uccidere l'amante e il suo nuovo partner. Qui Blasetti si sbizzarrisce in trovate in-

Gino Cervi ne *La corona di ferro*

novative: da una sparizione del personaggio davanti all'elegante cancello di ingresso a un bizzarro montaggio del colpo di pistola che va a colpire la fotografia del musicista tradito.

Accanto ai modi della modernità, c'è però una sfera più rassicurante, quella più provinciale e strapaesana, fatta dai bozzetti quotidiani. Si veda la lunga sequenza sul tram, quando avviene l'incontro tra il maestro e la ragazza (Lya Franca): qui Blasetti propone i suoi caratteristi, come la donna grassa che infastidisce la ragazza con la propria mole (la ritroveremo in altri film degli anni '30), e si permette anche un momento particolarmente sensuale quando l'uomo e la ragazza, per una manovra brusca, si trovano a stretto contatto fisico (lui si appoggia al suo seno, lei si accorge del turgore di una fallicissima pistola).

Lo stesso bar che fa da baricentro narrativo al film può essere visto come elemento della moderna società di massa, ma anche come rassicurante bozzetto piccolo borghese, àncora del quotidiano per l'uomo qualunque.

Nel cinema di Blasetti, insomma, si può rintracciare un'oscillazione mercuriale tra "moderno" e "antimoderno". C'è, però, anche un terzo polo, che forse si potrebbe definire "pre" e insieme "post"-moderno: è la serie di film in costume – *Ettore Fieramosca, Un'avventura di Salvator Rosa, La corona di ferro, La cena delle beffe* – che mescolano favola e storia, medioevo e fantasy, letteratura e leggenda.

## La spada e il pennello

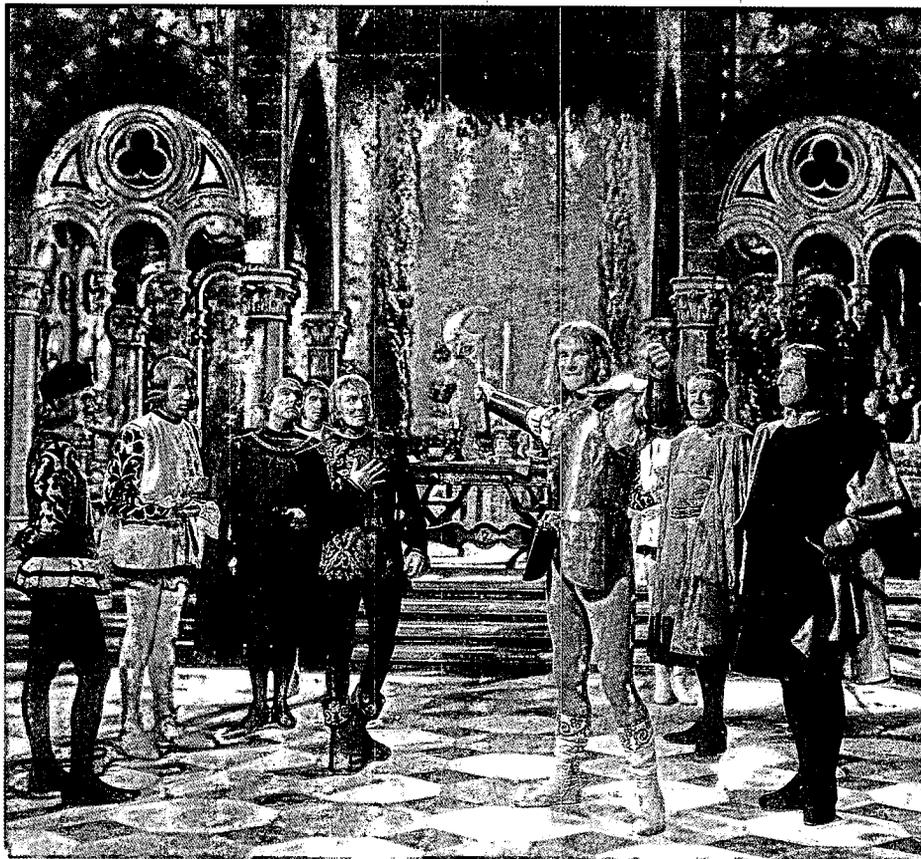
In questi film Blasetti dà la prova di tutta la sua acquisita maestria di "realizzatore". «Libera realizzazione di Alessandro Blasetti», suonavano d'altronde i titoli di *Sole*; già dalla denominazione del ruolo (nei titoli, come abbiamo visto, si alternano varie definizioni possibili della figura del regista: per *Assisi*, ad esempio, si firma «direttore»[13]) si vede come Blasetti non disdegni una interpretazione artigianale dei propri compiti direttivi.

In questo gruppo di film "seriali" il grande *réalisateur* degli anni '30 confeziona prodotti dove la ricetta vincente torna puntuale: la rivisitazione storica, l'eroe popolare centrato (a parte *La cena delle beffe*) su Gino Cervi, le grandi scenografie firmate (tranne il *Fieramosca*) da Virgilio Marchi, le grandi coreografie delle masse. Spettacolari le cavalcate di *Ettore Fieramosca* e de *La corona di ferro*, i duelli di *Fieramosca* e de *La cena delle beffe*, le battaglie de *La corona* e di *Fieramosca* (emozionante soprattutto l'episodio in cui vengono sterminati i pastori di Giovanna). Si tratta di un cinema fatto in Studio, da cui emergono però a volte degli interessanti esterni dal vero: tra i più belli, l'accampamento in riva al mare, quando Giovanna va a trovare Ettore nel *Fieramosca*.

Come il Salvator Rosa del suo film, Blasetti usa a volte la spada – per dirigere le masse, per confezionare l'azione, per stupire lo spettatore, ma anche per colpirlo di fioretto con una gag comica o una parentesi romantica – e a volte il pennello dell'artista, per descrivere gli ambienti, per ricostruire edulcorate scenografie, per creare momenti poetici all'interno del tutto-spettacolo di queste operazioni storico-mitiche.

Siamo di fronte a un cinema fatto di mescolanze, di commistioni, di parodie, di prestiti e di "furti" (nel senso dei "ladri di cinema"), di stratificazioni e di ironie. Esemplare, da questo punto di vista, *La corona di ferro*, film che verrebbe davvero da definire "postmoderno" per l'assemblaggio di passato e futuro, di storia e leggenda, di culture e tradizioni diverse[14]; film che chiude il decennio e ne apre un altro, che porta al culmine un progetto cinematografico – fatto di una realtà ricostruita in teatro di posa, di esibizione del denaro, di rivisitazione della storia come favola – e ne mina al tempo stesso dall'interno l'esistenza e la credibilità: di lì a poco, infatti, ci sarà la svolta di *4 passi fra le nuvole*.

Il Blasetti degli anni '30 è dunque non solo doppio, ma triplo: il Blasetti dei grandi affreschi storici, quello attento alla contemporaneità, quello più "politico", teorico del realismo e nostalgico dei valori di una perduta età dell'oro.

Tutte e tre le modalità, insieme, compongono un unicum che vive in un reticolo di personaggi ricorrenti. Le dive, gli attori, i caratteristi, le comparse di Blasetti fissano meglio di ogni altra cifra stilistica il "segno" dell'autore. Le facce, le maschere, i volti dei suoi film delineano i confini

Osvaldo Valenti e Amedeo Nazzari (al centro) ne *La cena delle beffe*

di un universo familiare e riconoscibile, in cui lo spettatore può identificarsi restando cosciente, al tempo stesso, che si tratta di una finzione.

Vediamone i punti fermi: tra le donne, il volto ieratico, anche se per la verità poco mobile, di Elisa Cegani (*Aldebaran*, *Contessa di Parma*, *Retroscena*, *Ettore Fieramosca*, *La corona di ferro*, *La cena delle beffe*), i corpi sensuali di Luisa Ferida (*Un'avventura di Salvator Rosa*, *La corona di ferro*, *La cena delle beffe*) e di Clara Calamai (*Ettore Fieramosca*, *La cena delle beffe*), oppure il volto acqua e sapone di Leda Gloria (*Terra madre*, *Palio*), cui si ricorre nel filone strapaesano, poi quello di Maria Denis e di Lya Franca. Tra gli uomini, Gino Cervi su tutti (da *Aldebaran* a *La corona di ferro*), Osvaldo Valenti (*Contessa di Parma*, più tutti i film in costume), Amedeo Nazzari, Massimo Girotti, Antonio Centa.

Ma ciò che identifica questo riconoscibile immaginario collettivo è soprattutto l'universo dei caratteristi: i già citati comici, Sacripante (vero prezzemolo del cinema blasettiano e dello "studio system" all'italiana), Ceseri, Franco Coop, Olga Capri (la massaia cicciona), più i drammatici

Mario Ferrari, Gianfranco Giachetti, Vasco Creti, Carlo Ninchi, Paolo Stoppa, Andrea Checchi.

Attraverso questi volti di attori grandi e piccoli, attorno a questi adorabili burattini i cui fili sono tenuti da un grande burattinaio, sempre più abile e consapevole, si sviluppano le grandi tematiche del cinema blasettiano: la Storia come scenario di fondo e riflessione indispensabile, la faticosa ricerca dell'identità dell'individuo, la forbice tra passato e presente, la nostalgia per gli antichi valori e insieme la curiosità e la pulsione per i nuovi comportamenti, la trasformazione dei ceti sociali, la contrapposizione tra ruralità e urbanizzazione, la commistione tra realtà e finzione, tra realismo e fantasia, tra paesaggio dal vero e universi ricostruiti in teatro di posa[15].



Sono questi i principali ingredienti della ricetta di Blasetti. Una ricetta basata su gusti semplici e genuini, ma che offre a volte piatti raffinati e sofisticati per palati esigenti.

**Filmografia 1929-1941**

*Sole*, 1929
*Resurrectio*, 1930-31
*Nerone*, 1930
*Terra madre*, 1931
*Palio*, 1931
*Assisi* (cm), 1932
*La tavola dei poveri*, 1932
*Il caso Haller*, 1933
*1860*, 1933
*L'impiegata di papà*, 1934
*Vecchia guardia*, 1934
*Aldebaran*, 1935
*Contessa di Parma*, 1937
*Caccia alla volpe* (cm), 1938
*Ettore Fieramosca*, 1938
*Retroscena*, 1939
*Un'avventura di Salvator Rosa*, 1939
*La corona di ferro*, 1941
*La cena delle beffe*, 1941

## Prima, attraverso e oltre il neorealismo

*Mino Argentieri*



Blasetti si è inoltrato nel decennio '40 come milioni di connazionali, avendo il presentimento della tempesta che si stava per scatenare su una Europa in cui la Cecoslovacchia era stata invasa dai tedeschi e la repubblica spagnola i franchisti e i nazifascisti l'avevano soffocata nel sangue. Non ingannino la leggiadria, l'elegante spensieratezza, la giocosità di *Un'avventura di Salvator Rosa* (1939) con il suo pittore e riparatore di torti, un po' artista e un po' emulo di Robin Hood e, sotto sotto, amico degli indifesi e avverso alla tracotanza dei signori. Blasetti ha perduto la voglia di suonare la tromba e rullare i tamburi; ormai *Ettore Fieramosca* (1938) è un ricordo, così come lo sono le frecciate partite da quel film per sfottere la prosopopea dei francesi mentre nelle piazze dilagavano cortei ostili ai cugini d'Oltralpe. Intento a scrivere *La corona di ferro* (1941) con Corrado Pavolini, Guglielmo Zorzi, Giuseppe Zucca e Renato Castellani, Blasetti è sommerso dalle edizioni straordinarie e dai notiziari radiofonici che dalla mattina alla sera si domandano se la guerra ci sarà e, dal settembre del '39, riferiscono di ciò che succede in Europa, nelle pianure ghiacciate della Finlandia e nell'estremo Oriente. Il film in gestazione vien su tra il fumo delle sigarette e le digressioni che battono sul solito tasto: «E l'Italia? Che cosa farà l'Italia?»

I sentimenti, gli stati d'animo, gli interrogativi esplosi il 10 giugno 1940, Blasetti li ha sintetizzati, per interposte persone, nel bel documentario televisivo dedicato nel 1970 all'infausta data in cui Mussolini, dal balcone di palazzo Venezia, sancì l'ingresso dell'Italia nel conflitto mondiale. *Dove eravate?* (è anche il titolo della trasmissione), chiede Blasetti a testimoni e sopravvissuti. Le risposte, sapientemente snellite da una drastica cernita, ci rimandano oscillazioni, pensieri talora aggrondati:

– L'idea di viaggiare, andare in Africa, in Francia, non so dove, poteva essere molto più allettante che vivere quella solita vita di routine che ci aspettava.
– Mi sono messo a piangere. Io speravo che l'Italia rimanesse fuori dal massacro.
– La sera, c'era un buio tremendo e c'erano le lampadine [tascabili, ndr], chiazze di luce sul marciapiede e ci si passava vicino come fantasmi.
– Il fascismo era un po' il padre e la madre e l'Italia era un po' il padre e la madre e l'Italia invincibile come era invincibile la nostra Nazionale di calcio.
– Non immaginavo mai che sarei tornato cieco.

La prima svolta Blasetti l'ha compiuta durante la preparazione de *La corona di ferro*, che lo riporta alle congeniali dimensioni della leggenda e del mito, alla magia degli scenari fiabeschi, consentendogli di lanciare un inaspettato messaggio di pace che sbuca da un ribollente e gagliardo contenitore, da un assemblaggio stilistico tra i più assortiti e variopinti. Ci sono, nel Blasetti de *La corona di ferro*, la stigmatizzazione della violenza e dell'intolleranza e il rifiuto delle ragioni e dei risentimenti che sono all'origine degli attriti etnici tra i popoli. La sua è una convinzione che matura tra il '38 e il '39, un biennio in cui gli italiani cominciano ad avere sentore dell'imminenza di una conflagrazione di proporzioni incalcolabili.

Si sta sgretolando in Blasetti, e non soltanto in lui, un impalco culturale: l'insieme degli autoinganni ideologici riscontrabili in alcuni suoi film, da *Terra madre* a *1860*, da *Vecchia guardia* ad *Aldebaran*, a *Ettore Fieramosca*. A entrare in crisi è l'Italia dello slancio vitalistico e romantico, depositaria di una missione di progresso e di civiltà, discesa dal Risorgimento e congiunta al fascismo, inteso quale naturale approdo di un unico processo storico.



Fascista intellettualmente onesto e provvisto di intelligenza aguzza, Blasetti non intuisce l'esito catastrofico della guerra per l'Italia, ma sente l'irreparabile tragicità dell'evento. Cultore dell'eroismo e dell'amor patrio, tanto in *1860* quanto in *Ettore Fieramosca*, film stilisticamente agli antipodi, getta alle spalle l'enfasi della disfida di Barletta, così come Massimo D'Azeglio l'aveva descritta ed eletta ad emblema dell'aspirazione all'unità e alla grandezza nazionale. Diventano chiare, per Blasetti, la natura espansionistica del nazionalismo fascista e l'inesorabile evoluzione che trasferisce il contrasto tra le classi sul terreno della conflittualità tra gli stati ricchi e poveri. È in questa diversa luce che i quesiti si accavallano in lui e in altri suoi coetanei e colleghi, tra i quali Luigi Chiarini, uomini che nella dittatura si erano riconosciuti, ma da cui ora iniziano a prendere le distanze, coltivando perplessità e riserve a ripetizione. Donde un distacco dalle tematiche dell'attualità sociale e politica che pure avevano attirato Blasetti tra il '29 e il '38, la stagione di *Sole*, *Terra madre*, *Vecchia guardia*, *Aldebaran* e dei film storici, *1860* ed *Ettore Fieramosca*, partecipi di un clima in via di decantazione.

C'è nel Blasetti del periodo bellico l'avvio di una seconda maturazione che sembra avere il timbro di un disimpegno là dove l'interesse del regista inclina a spostarsi sulla ricchezza del personaggio individuale, con ciò non rinunciando alla pittura di una seducente tela ambientale e alla suprema legge della corposità narrativa. Rimane un angolino buio, o in penombra, ed è il fantomatico film sui «ragazzi di Bir el Gobi», insistentemente promesso, mai entrato in cantiere. Si sa poco di questa operazione abortita che, tuttavia, non ha costituito un episodio insignificante. In più di una intervista, Blasetti ha asserito che il film premeva al mi-

Adriana Benetti e Gino Cervi in *4 passi fra le nuvole*

nistro Pavolini, ma risulta anche che avrebbe dovuto segnare l'esordio della più importante casa editrice, la Mondadori, nella multimedialità.

Se Blasetti confessa di essersi ingegnato a schivare l'offerta e le sollecitazioni del Minculpop, è pur incontestabile che egli abbia accettato di supervisionare *Quelli della montagna* (1943) di Aldo Vergano, un film di propaganda bellica, anche se esente da retorica. Non è improbabile che, in questo caso, a persuaderlo sia stata l'amicizia con Vergano, collaboratore e sodale di «Cinematografo», soggettista di *Sole.* Ma è anche assodato che in *Quelli della montagna* si profila principalmente un groviglio psicologico mentre il patriottismo finisce in sordina. D'altro canto, non è da escludere che la Mondadori, richiamandosi ad una vicenda militare del '42, fosse intenzionata a produrre un film su Bir el Gobi quantomeno schivo e asciutto. A rendere verosimile l'ipotesi sono svariati interventi di Alberto Mondadori sul settimanale da lui diretto, «Tempo», una serie di repliche a lettere in cui i lettori si lamentavano della falsità dei film italiani di guerra recitati da divi inattendibili in veste di soldati. In questi scambi di opinioni, Alberto Mondadori – non dimentichiamolo: ha avuto esperienze di critico cinematografico e ha firmato, insieme a Mario Monicelli, un 16mm tratto da *I ragazzi della via Pàl* di Molnàr – aveva più volte auspicato una raffigurazione schietta, non intaccata da sviolinate celebrative e da intrusioni romanzesche,

preoccupazioni, queste, che forse i promotori dei film sui combattenti di Bir el Gobi avranno sottoscritto.

Certo è che Blasetti si è barcamenato, non volendo essere coinvolto in un programma che presto la Mondadori avrebbe abbandonato, rinunciando, diversamente dalla Rizzoli, ad agire nel cinema. A sconsigliarlo non c'era soltanto l'imbarazzo dovuto al pericolo di disegnare quadri di guerra che sarebbero divenuti anacronistici in pochi mesi, tanto bastava ai rapidi mutamenti militari per trasformare i copioni in effetti controproducenti. È che in lui stava lavorando il tarlo del dubbio, il quale non risparmiava la componente più reattiva del cinema italiano raggiunta dalla bufera bellica. La guerra scoperchiava abitazioni, fabbriche, depositi, ma imponeva anche bilanci laceranti, esami rigorosi, implacabili chiamate in causa, mettendo a nudo, al cospetto delle cose, una sensibilità altra, sofferta, più lucida e acuta. Consapevole dell'inutilità e dell'assurdità di una guerra in cui il fascismo aveva scaraventato l'Italia di propria iniziativa, senza alcuna pressione degli alleati nazisti, Blasetti evita di essere complice e il suo è un gesto di dissociazione e di distinzione, anche se privo di nette implicazioni politiche.



Proprio lui, che nel decennio '30 ha allestito film colmi di contenuti sociali e politici, lascia ora il campo ad altri, a Goffredo Alessandrini, ad Augusto Genina e ai debuttanti De Robertis e Rossellini, fautori di un risarcimento a favore di un documentarismo drammatizzato che da noi non vanta una consistente tradizione. Accade, tuttavia, che mentre De Robertis si accontenta di rinnovare e vivacizzare gli schemi abituali del film bellico, imparentandoli al documentario, Rossellini nel medesimo alveo introduce una lettura della guerra che esula da una visione ideologica, riduttiva, manichea e propagandistica.

In Blasetti, il disancoramento dalle urgenze della cronaca e della storia è completo: pare quasi che, alla pari del Paolo di *4 passi fra le nuvole* (1942), si sia concesso una passeggiata fuori del tempo. Nel film, che gli storici classificano come un anticipatore del neorealismo, sfilano frammenti di un paese che non annovera la benché minima traccia di una guerra in corso, con la sua scia di lutti, distruzioni e ristrettezze economiche.

A suggerire le angustie esistenziali della quotidianità ci sono il risveglio di Paolo, efficacissimo, e il suo rientro a casa una volta concluso l'intermezzo fra le nuvole. Una favola dimessa, *4 passi fra le nuvole*: a differenza del lussureggiante *La corona di ferro*, cova tra le righe sapori agrognoli anche se non ha commenti da trasmettere. I soldi scarseggiano, si lagna la moglie del commesso viaggiatore e quello del costo della vita è un motivo che si affaccia nel film, ma senza alcun sottinteso polemico. Si incontrano tipi simpatici e bislacchi e la corriera che li trasporta è pervasa da un soffio di giovialità ed ebbrezza che manca ai passeggeri del treno affollato e ai controllori e capi stazione puntigliosi, investiti di un'autorità mini-

ma ma sufficiente a ringalluzzirli. La divisa indossata è funerea, ma i galloni ricamati sui berretti montano la testa. L'uniforme, per il regista, non ha più fascino; la prosa di *4 passi fra le nuvole* scalza le accensioni lirico-avventurose di quell'insuperabile narratore cinematografico che è stato Blasetti. Nelle gustose caratterizzazioni del film, comprese le più pungenti, c'è la bonomia che accomuna le commedie di ambiente popolare firmate da Mario Bonnard (*Avanti c'è posto...*, 1942 e *Campo de' fiori*, 1943) e da Mario Mattoli (*L'ultima carrozzella*, 1943). Non per nulla, Peppino Amato, il produttore di *Avanti c'è posto...* e di *Campo de' fiori*, aveva pensato a Bonnard per la regia di *4 passi fra le nuvole*, che fu invece assegnata in extremis a Blasetti, scritturato a sceneggiatura ormai ultimata da Aldo De Benedetti, peraltro bandito dai titoli di testa in quanto israelita.



Bisogna aggiungere – non è una particolarità di scarso conto – l'inconfondibile, cordiale tocco registico di Blasetti, cesellatore di caratteri, virtuoso della calibratura della recitazione e dei ritmi impressi alla trama dialogica. Doti, queste, che faranno di *4 passi fra le nuvole* un gioiello inimitabile (quando Soldati, nel 1957, si arrischiò a parafrasarlo in *Era venerdì 17*, il suo fu uno scivolone surclassato dalla recente pomodorata americano-messicana), ove alla saporosità e alla grazia espositiva, al paesaggio di una riposante e imperturbata campagna romana si somma il velo di solitudine e di disadattamento che associa, in un incontro casuale e breve, Gino Cervi ad Adriana Benetti, l'uno e l'altra illusoriamente in fuga da affanni che, puntuali, ripresenteranno il conto. È nell'impossibilità di un illusorio lenimento che è lecito fiutare l'inclinazione non accomodante che sarà tipica del neorealismo e infastidirà i benpensanti nazionali. Da qui a scorgere i presagi del neorealismo postbellico, però, ci corrono parecchie leghe e, se la scarsa parentela con ciò che verrà dopo non toglie pregi a *4 passi fra le nuvole*, non è men vero che a delimitare i gradi di appartenenza sia la mancanza di quella cognizione dolorosa e conflittuale della realtà, riscontrabile quale comune denominatore della produzione etichettata come neorealista. D'altronde, il film è defilato rispetto alle due opere-manifesto quasi coeve, *Un pilota ritorna* (1942) e *Ossessione* (1943), scaturite da uno stesso laboratorio, la redazione del quindicinale «Cinema», opposte nelle direttrici di marcia, ma l'una e l'altra innovatrici e programmatiche nella loro provocatoria intenzionalità. Nel Rossellini di *Un pilota ritorna* c'è già in nuce il neorealismo dell'anti-romanzo, analitico, scaldato da una tensione poetica unita a un'ottica scabra, al fatto spogliato di ogni aggettivazione, mentre in *Ossessione* la mediazione letteraria, il concorso cospicuo delle altre arti, il riferimento ai modelli di Renoir e del cinema francese annunciano altri percorsi.

La posizione di Blasetti, in questi momenti, è più quieta. Dopo l'impegnativo e rigoglioso sforzo creativo de *La corona di ferro*, egli ripiega onorevolmente su progetti di ordinaria amministrazione, diremmo convenzionali se il termine non accreditasse un'immagine parziale del regista, che an-

che ne *La cena delle beffe*, inventario della mercanzia pseudorinascimentale avvalorata da Sem Benelli, riesce a padroneggiare una materia stantia e a riscattarla con un senso della figuratività e dello spettacolo mai indebolitosi.

E se *Nessuno torna indietro*, girato nel '43 ma uscito nel '45, ha sofferto di un'accoglienza fredda e distratta, tuttavia presenta qualità insolite nel panorama italiano, presentandosi come un film coniugato al femminile (per merito del romanzo di Alba De Cespedes da cui è tratto), e offrendo una affilata ritrattistica di donne, affidata ad alcune tra le più brave attrici dell'epoca, orchestrate da una regia non inferiore alle esemplari prove di un Cukor o di un Ophüls. Emerge da *Nessuno torna indietro* un Blasetti indagatore di psicologie, che nel dopoguerra, e anche più innanzi, attingendo a trame originali o alla novellistica dell'800 e del '900, si innesterà nelle già collaudate e robuste vene narrative. Si ha l'impressione che la stessa coralità di *Un giorno nella vita* (1946), ambientato in una comunità conventuale di clausura derivi, alla lontana, dal pensionato di *Nessuno torna indietro*. Il sodalizio di *Un giorno nella vita* è di specie religiosa, ma è pur composto da donne, non tutte dimentiche dei loro trascorsi e nemmeno definitivamente staccate da affetti ed emozioni.

A questo punto è indispensabile pigliar atto del modo in cui si consuma il passaggio di Blasetti a un dopoguerra che trova nei film neorealisti i segni del nuovo. L'uomo, che aveva partecipato, tra il '27 e il '33, sulle pagine di «Cinematografo» e di altri periodici, alla battaglia pubblicistica per la rinascita della cinematografia italiana, brilla, dopo il '34, per il silenzio. La sua è una latitanza che coinciderà, durante la guerra, con la ripresa del dibattito sulle sorti del cinema italiano, ancora una volta riaccesosi, dopo una pausa protrattasi per circa un lustro, attorno all'intreccio tra cinema e realtà, un argomento caro al Blasetti di «Cinematografo». Peccato che egli non sia più tra noi perché ci avrebbe aiutato a spiegare questa autoemarginazione, che d'altronde non avrà una lunga durata. Dal '45 in poi Blasetti tornerà ad essere molto attivo nella riflessione sulle pratiche cinematografiche, in modo tale da figurare tra i non numerosi cineasti italiani (Zavattini, Rossellini, Pasolini) che hanno ricavato dal proprio lavoro gli elementi organici di una generalizzazione.

Quando i primi film postbellici di De Sica, Visconti, Rossellini, Zampa, Lattuada giungono sugli schermi, acclamati dalla critica internazionale, Blasetti viene oggettivamente a trovarsi in una collocazione strana. Per anagrafe e cultura, rientra in una leva generazionale più giovane rispetto a quella dei Righelli, Guazzoni, Gallone, Palermi, Bonnard, Brignone, Genina, ma già consolidata rispetto all'onda dei Visconti, Rossellini, De Sica, Germi, De Santis, Lattuada, Castellani, Emmer, Zampa, i protagonisti di un risveglio splendido, preannunciato da tanti proponimenti e da confronti critici, eppure non previsto e non atteso, tanto meno programmato nelle misure, nell'intensità e nella luminosità che ha poi assunte.

Alberto Capozzi e Mariella Lotti in *Nessuno torna indietro*

A ingarbugliare il tutto c'è un'altra circostanza, alquanto singolare: che alcuni tratti distintivi del neorealismo, i più appariscenti – l'impiego del dialetto, della lingua parlata e degli attori non professionisti, l'abbondanza delle riprese dal vero e in plein air, l'indipendenza da precedenti letterari – Blasetti li aveva sperimentati e collaudati già negli anni '30 e riuniti nella summa ammirevole di *1860*, citatissimo da chiunque abbia cercato progenitori allo strappo del '45. Pur considerando che l'organizzazione formale di *1860*, cosparsa di attributi neorealistici, collide con una versione tradizionale e romantica del Risorgimento, prigioniera perciò di un ritardo culturale, è innegabile che avrebbe avuto scarso costrutto per Blasetti rifare nel '45-'46 quel che aveva già fatto nel '34, procedendo allora in avanscoperta. È logico, pertanto, che le sue sperimentazioni si siano orientate verso le strutture di un cinema che non sgretolava le convenzioni narrative, a differenza di quanto accadeva nei film di De Sica, di Rossellini e del Visconti de *La terra trema*. Ma non per questo Blasetti può essere situato tra i registi sordi all'innovazione o tra gli alfieri dei meri aggiornamenti contenutistici.

Acquista una indiscutibile centralità nei suoi film un nodo problematico: la condanna della violenza e dell'intolleranza, la ricerca della responsabilità individuale nelle piccole e nelle grandi circostanze. Si desume da queste costanti che il neorealismo ha acquistato i caratteri di una

rivoluzione morale più che ideologica, di un'illuminazione che trapassa i recinti di una poetica o di alcuni moduli stilistici e tecnico-formali. Ma si avverte anche che il Blasetti del quinquennio postbellico si è applicato soprattutto a rivitalizzare le convenzioni narrative per conferire loro uno spessore e trasparenze prima inadeguate all'obiettivo di cogliere la complessità e la profondità della commedia umana.

Mentre i registi del neorealismo disertano spesso e volentieri il teatro di posa, Blasetti vi si rinchiude in *Un giorno nella vita* e, se i suoi amici diffidano spesso degli attori provetti e preferiscono a questi i dilettanti e gli interpreti senza malizie, egli per contro si avvale del professionismo più navigato e delle star più famose. Peggio ancora, con *Fabiola* (1948) resuscita addirittura il kolossal in costume, non più la romanità del pompieristico *Scipione l'Africano* (Carmine Gallone, 1937), ma quella della letteratura edificante sul martirio dei primi cristiani e sulla decadenza dell'impero e dei suoi costumi. Sul filo del rasoio, incurante dei trabocchetti che gli si dischiudono sotto i piedi, Blasetti accetta la sfida e volteggia magistralmente, da quel vigoroso narratore che abbiamo imparato a conoscere.



In *Un giorno nella vita*, non è nella raffigurazione della Resistenza che Blasetti primeggia. C'è un dosaggio delle parti e delle colorazioni già fin troppo scoperto e simmetrico in sede di sceneggiatura: il comunista ateo, ma rispettoso della fede altrui; il partigiano taciturno a cui hanno ucciso il padre e la moglie e che medita la vendetta; i ragazzi impulsivi e scherzosi; l'ex fascista che ha ammazzato per poi capire che il torto era unicamente suo; il napoletano che ha voglia soltanto di starsene in pace; il comandante saggio, autorevole e paterno. Accortezza e prudenza, in *Un giorno nella vita*, impediscono che spicchi il volo il personaggio di suor Bianca (Mariella Lotti), la quale si domanda se invece di ritirarsi in clausura abbia più significato essere di conforto ai sofferenti.

A diversificare Blasetti da Rossellini e ad avvicinarlo al Vergano de *Il sole sorge ancora* (1946) è il coraggio di accennare agli eroi dell'ultima corsa (l'esperto in giochi di prestigio, il mariuolo lesto di mani), alle scorie che le mareggiate della storia riversano sulla battigia. Ma, d'altronde, la Resistenza non è lo spunto prioritario di *Un giorno nella vita*, che verte piuttosto sui traumi imposti anche dalle guerre di liberazione, sulla necessità del perdono e della ricomposizione degli animi alla fine di un travaglio sanguinoso. Ed è idoleggiato e abbastanza legittimato il personaggio napoletano, cui Dante Maggio presta il volto, incarnazione dell'italiano vittima degli accadimenti ma restio a schierarsi, ansioso solo di riabbracciare la sposa da cui i tedeschi lo hanno separato la notte delle nozze.

Blasetti rielabora e amplia, ponendolo al centro del film, l'assunto de *La corona di ferro*, tuttavia despettacolarizzandolo, privandolo di una cornice ariosa e movimentata, imprigionandolo in un kammerspiel, in un microuniverso ove l'incandescenza di un mondo sconvolto e imbestialito

abbatte le pareti divisorie, i muri dietro cui le religiose si sono appartate per votarsi a una ascetica povertà, alla meditazione e alla preghiera, a una soave tolleranza, avendo reciso ogni legame con il passato e avendo anestetizzato la memoria affettiva. È naturale che, muovendo da queste basi, il film abbia il taglio dell'analisi psicologica e che brilli nella puntualizzazione delle reazioni delle monache all'improvvisa, trasgressiva, forzata irruzione di un pugno di partigiani inseguiti dai tedeschi. Bisognosi di aiuto e di assistenza, i fuggitivi recano subbuglio e inquietudini nel convento, violano la celestiale serenità dei cori in chiesa e dei giochi innocenti nel cortile. In più essi sono dei maschi che con la loro presenza evocano alle "sepolte vive" la realtà da cui sono scappate. In questo scandaglio, Blasetti recupera le capacità introspettive che aveva dispiegato in *Nessuno torna indietro* e che baluginavano anche in *La tavola dei poveri*, i film più riflessivi di una carriera intrapresa all'insegna di una vocazione all'epica e alla leggerezza della commedia.



Contrariamente al Camerini di *Due lettere anonime* (1945), che incastona meccanicamente uno scontato melodramma nel contesto di una Roma divisa tra resistenti, collaborazionisti e profittatori, Blasetti abbraccia la tendenza che, riconoscibile in *Ossessione* e ne *La terra trema*, si indirizza verso un cinema ad afflato romanzesco, privo di impennate e audacie grammaticali e sintattiche, in osmosi con le altre arti, frondoso, assimilabile e quella "terza via" solo apparentemente in antitesi con gli itinerari del neorealismo. Nel novero dei registi che negli anni '30 sono stati alla testa della rinascita cinematografica italiana – Camerini, Alessandrini, Genina – egli è l'unico a mantenere vivo il gusto della reinvenzione continua che è alla radice della fioritura neorealista, inseparabile tanto da una tensione ideale e critica quanto da uno svecchiamento della scrittura cinematografica. Nemmeno nel dopoguerra, l'idea di innovazione ha una china formalistica o calligrafica in Blasetti, che rimane esente dalla tentazione dell'estetismo, il quale d'altra parte gli è estraneo geneticamente, poiché per lui il cinema deve essere sempre saldamente ancorato ai cardini dello spettacolo popolare, chiaro nelle linee, diretto e appassionante, comunicativo per via diretta.

L'idea blasettiana di innovazione, dunque, punta alla conservazione dei tralicci narrativi più codificati, operandovi all'interno modifiche non irrilevanti. A cominciare dal frequente uso del piano sequenza in anni in cui il neorealismo ripropone il montaggio dei pezzi brevi. E si osservi anche la perspicacia con cui il regista controlla e restringe il potenziale melodrammatico di *Un giorno nella vita* (la fatalità che riavvicina l'ex fascista, colpevole di un delitto per dissenso politico, alla donna cui hanno ucciso il marito e che adesso è la madre superiora del convento) a beneficio di un'osservazione sfumata e minuziosa delle suore che sfilano davanti alla macchina da presa. Si apprezzi, inoltre, l'insolita curiosità che lo induce a scovare, sotto i panni severi e uniformanti di un ordine religio-

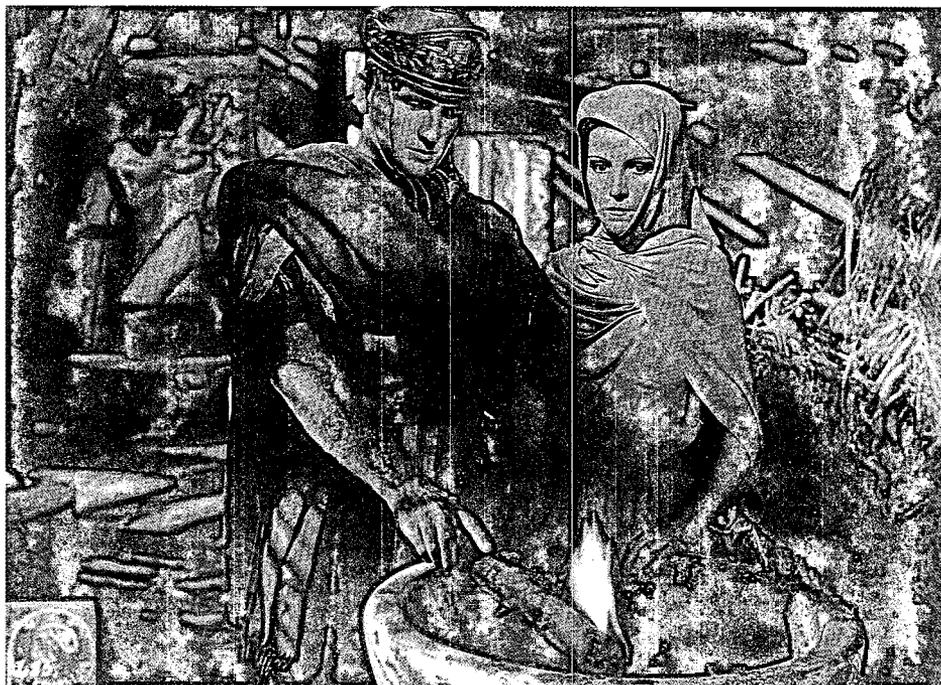
Ave Ninchi, Elisa Cegani, Flavia Grande, Goliarda Sapienza,
Amalia Pellegrini e Ada Dondini in *Un giorno nella vita*



so, una soggettività e una femminilità non sopite, a dispetto degli esercizi adottati per il conseguimento di un assoluto distacco dai piaceri e dalle tribolazioni mondani.

C'è un dettaglio da non tralasciare: l'esito è raggiunto da Blasetti e dai suoi sceneggiatori parecchi anni prima che negli Stati Uniti Fred Zinnemann diriga *The Nun's Story* (*Storia di una monaca*, 1959), una delle più ardite e sottili radiografie dei problemi spirituali e psicologici di una religiosa del ventesimo secolo, sinceramente più temeraria di *Un giorno nella vita* su cui incombe il marchio di fabbrica della Orbis film, sorretta da capitali di provenienza cattolica.

Non si dimentichi neanche la destrezza con cui Blasetti nel '48 riabilita il polveroso romanzo del cardinale Nicholas Wiseman, *Fabiola*. La rivisitazione blasettiana coincide con la riscoperta, compiuta da Hollywood, di un filone adatto al connubio tra le coreografiche e rutilanti messe in scena alla De Mille e la reviviscenza di un dettato cristiano che poggia sul sacrificio dei martiri, metafora della "chiesa del silenzio" alle prese, oltre cortina, con i regimi comunisti dell'Est europeo.

Cinecittà, che ospita la troupe di *Fabiola*, alloggia nel '48 le maestranze di *Quo vadis?* (Mervyn Le Roi, 1951), ma la diversità tra i due film e quelli che verranno dopo, italiani e stranieri, è enorme. Nelle sequenze dell'olocausto cristiano al Colosseo, in qualche scorcio di molli serate pa-

Massimo Girotti ed Elisa Cegani in *Fabiola*

trizie, nelle sedute del tribunale ove ha luogo il processo per la morte misteriosa di Fabio Severo, rispunta prorompente e sanguigno il Blasetti dei film storici, amante della rotondità narrativa, in bilico tra impeto, temperature surriscaldate, atmosfere collettive, plasticità dei personaggi. E gli si condona facilmente qualche sbalestramento registico: un Vidal ostentatamente a petto ignudo e saltellante come se stesse allenandosi in palestra o fosse in posa per il fotografo di qualche rotocalco di culturismo.

Ma se gli americani si apprestano a riciclare un paradigma mutuato dal cinema italiano degli anni '10, Blasetti rifonda un genere, senza smantellarne i fondamenti, e descrive l'antica Roma con una percezione non molto dissimile da quella dei film neorealisti. Si ha così in *Fabiola* anzitutto l'affresco di una società e di una congiuntura, che vedono la decadenza dei valori di quella che era stata la Roma repubblicana, un crepuscolo che erode la solidità di un vasto impero e si accompagna alla predicazione e alla diffusione clandestina del cristianesimo, una religione che, schierandosi contro la schiavitù e proclamando l'amore e l'uguaglianza dinanzi a Dio come regole principali della convivenza, mina alla base l'ideologia di un sistema. C'è inoltre, in *Fabiola*, una Roma stremata dalle risorse disperse in dispendiose imprese militari, percorsa da reduci stanchi, attraversata da iniquità, da gente impoverita e privilegiati vieppiù facoltosi. La corruzione («tutti rubano», esclama qualcuno), i traffici illeciti,

le pignolerie della burocrazia vi allignano e il buon Quadrato (Gino Cervi) fatica a consegnare i sacchi di grano all'ammasso poiché fanno gola agli antenati dei borsari neri. C'è del marcio nella Roma di *Fabiola* e gli intrighi della politica sono sotterranei e pestiferi; lo spettro del cristianesimo è agitato per addossare sui credenti l'imputazione di ogni nefandezza mentre, dietro le quinte, i provocatori, equivalenti degli odierni servizi di informazione, depistano le indagini, intorbidano le acque. L'aria è irrespirabile e Quadrato non esita a protestare: «Per questo ho combattuto venti anni?... Perché ho rischiato la pelle? Per chi?...». È un moto di rabbia che rinvia ad altri più prossimi ai giorni in cui Blasetti ha filmato *Fabiola*. È evidente l'intenzione di sottolineare le assonanze con il nostro secondo dopoguerra e i cristiani, costretti alla macchia e alla cospirazione nelle catacombe, rammentano, mutatis mutandis, gli italiani che dopo l'8 settembre '43 disobbedirono agli occupanti, ovvero i comunisti e i socialisti che, scacciati dal governo nel '47, apparivano come il nemico intestino nell'arroventata campagna elettorale del '48 e subivano una demonizzazione senza pari. «Chi cerca giustizia e correttezza è accusato di essere cristiano», si dichiara in *Fabiola*. La voce che si è sparsa nelle classi agiate è che i cristiani si prefiggono di «dividere le proprietà» e Blasetti immagina che le loro preghiere siano miste ad aneliti di giustizia sociale.

È talmente marcata l'attualizzazione da indurre il regista a mutare il tono del romanzo di Wiseman, trasformandolo da inno al cristianesimo trionfante in un appello alla non violenza, così teso da rasentare l'elogio dell'obiezione di coscienza (che nel '48 era ritenuta dalla legislazione un reato punibile con il carcere). La predicazione cristiana acquista in *Fabiola* una carica eversiva, per fortuna sfuggita ai censori.

Sebastiano, legato all'albero, proteso a convertire gli esecutori della sentenza di morte, ferma i correligionari accorsi, armi in pugno, a liberarlo e li esorta a deporre le daghe. L'invito, come ne *La corona di ferro*, è a non odiare, a perdonare, ma il divieto di uccidere assurge a una assolutezza che la Chiesa non ha mai condiviso. E il finale di *Fabiola* si ricongiunge a quello de *La corona di ferro*, nel ripristino del simbolo delle spade e delle lance buttate nella polvere.

Non si comprese abbastanza, quando il film comparve, che Blasetti aveva adoperato una chiave interpretativa moderna per risfogliare la storia romana, di gran lunga in anticipo su *Spartacus* (1960) di Kubrick. Non si comprese abbastanza che, senza scivolare nelle pedanterie delle ricostruzioni filologicamente insindacabili, egli stava insegnando a guardare il passato più remoto con gli occhi del presente. Né si comprese abbastanza che per lui l'opposizione alla violenza, alla tracotanza, agli egoismi individuali e sociali stava diventando un imperativo anche nel regno della creatività e dello spettacolo. Per altro verso, il suo ingegno era spinto a saggiare orditi inusuali – il film novellistico, l'antologia dei componimenti

corti, l'incrocio tra il reportage e il film-rivista, il film inchiesta, il film diario e il film conferenza – che avrebbero rimesso in discussione acquisizioni e consuetudini cristallizzate e dato adito a scontri con i produttori, i distributori e gli esercenti.

Come ogni cineasta, Blasetti è stato influenzato da fattori materiali e il suo tragitto non ha avuto una linearità geometrica; per giunta, egli è uno dei pochi registi italiani che stanno benissimo a cavallo dei generi più disparati. Ma un disegno, una coerenza, sono ravvisabili nella costante tensione a scarnificare i nostri peggiori vizi, che diventeranno i bersagli preferiti delle sue commedie successive al '45, in cui l'umorismo si incattivisce e il sorriso ha un che di caustico. L'incontro con Zavattini, che risale a *4 passi fra le nuvole* e a *Un giorno nella vita*, e culmina in *Prima comunione* (1950) e in *Amore e chiacchiere* (1957), non è dovuto soltanto alle logiche di una fruttuosa sinergia che si stabilisce tra competenze pregiate, ma nasce da affinità profonde, dall'aspirazione a un cinema endoscopico che sia capace di stratigrafare mali e difetti.



*Prima comunione*, nella sua amabilità di superficie e di conduzione registica, è un film feroce, una satira che indica agli autori della commedia all'italiana una possibilità da sfruttare. La vicinanza ai postulati zavattiniani del neorealismo è più stretta di quanto abitualmente si reputi, giacché prescinde dalle modalità ricognitive formulate dallo scrittore emiliano nei suoi densi prontuari metodologici, così come oltrepassa i limiti di una poetica per toccare la coscienza morale e la serietà intellettuale. L'indignazione per le turbinose ferite della guerra e per l'insanabile cedimento delle moltitudini, che hanno accondisceso ai sogni delle dittature nazista e fascista, conducono Blasetti e Zavattini a trascinare sul banco degli imputati coloro che, vivendo una doppiezza sistematica, dichiarano di "essere una cosa per poi non esserla" anche nell'intimità di una dedizione religiosa in cui non c'è più «il Cristo del Vangelo», rinnegato dall'ipocrisia, dall'opportunismo; dalla viltà, dalla prevaricazione dell'io, dagli impulsi violenti, dai compromessi allacciati per approvarsi e benedirsi. Il commendator Carloni di *Prima comunione* non è solo un villanzone, ma compendia in sé le microscopiche mostruosità del quotidiano. Il regista e lo sceneggiatore ribattono ai torpori, agli smarrimenti, alle melmosità e alle contorsioni coscienziali. In un dopoguerra striato di ferite non cicatrizzate – lo attestano anche reperti pubblicizzati a distanza di molti lustri – è il tradimento del Vangelo a sdegnarli e ad accordarli. Una intesa, quella tra Blasetti e Zavattini, agevolata dal cristianesimo anomalo, eterodosso, non istituzionale, ribellistico e scomodo che accompagna, in entrambi, il superamento degli errori e delle incertezze della giovinezza.

# Un cinema mai visto
## I due zibaldoni: *Altri tempi* e *Tempi nostri*

*David Bruni*



In *Amore e morte*, episodio diretto da Gianni Puccini per *Amore in 4 dimensioni* (1964), uno dei tanti titoli appartenenti al filone cui il nostro cinema ricorreva volentieri in quegli anni, un produttore saggia l'abilità di un aspirante dattilografo, in seguito destinato a rivelarsi anche sceneggiatore assai abile, dettandogli il seguente testo: «Alessandro Blasetti, uno dei più dinamici registi del nostro cinema, ha dichiarato di voler imprimere una svolta decisiva al cinema italiano. Ha deciso che farà un film senza sesso, senza nudi, senza spogliarelli, senza neon, senza parolacce. Tornerà insomma al genere a lui caro, affrontando il problema dell'inserimento delle monache nella vita civile». Questo breve periodo colpisce per la facile e gratuita ironia espressa nei confronti di alcuni capitoli della filmografia blasettiana: i recenti *Europa di notte* (1958) e *Io amo, tu ami...* (1961), loro malgrado all'origine di un corrivo e volgare filone prontamente sfruttato negli anni successivi, ma anche *Nessuno torna indietro* (1943) e *Un giorno nella vita* (1946), ambientati rispettivamente in una scuola gestita da religiose e in un convento di suore. Al tempo stesso, le parole citate riconoscono, pur con un'evidente coloritura maliziosa, l'indiscutibile ruolo assunto dal regista, artefice massimo e interprete principale di molteplici svolte vissute dal cinema italiano a partire dalla seconda metà degli anni '20.

A Blasetti può ragionevolmente essere attribuita anche la paternità del film a episodi, di cui *Amore in 4 dimensioni* costituisce un esemplare tutt'altro che memorabile. E non perché i due zibaldoni diretti dal regista nella prima metà degli anni '50 siano in assoluto i primi titoli di questo tipo realizzati in Italia, ma piuttosto perché *Altri tempi* (1952) e *Tempi nostri* (1954) nascono da un consapevole progetto di politica culturale e scaturiscono entrambi dalla proposta di offrire originali soluzioni – narrative e produttive – al nostro sistema cinematografico, a differenza di altri titoli usciti in precedenza e accomunabili al dittico blasettiano solo per certe affinità strutturali di superficie.

Nella frenetica attività di Blasetti esiste fin dagli esordi un solido legame tra l'idea di cinema, espressa in molteplici occasioni con energia dive-

Mario Riva e Aldo Fabrizi nel prologo di *Altri tempi*

nuta proverbiale, e la concreta prassi registica: tale caratteristica, senza dubbio ricorrente, viene particolarmente esaltata a cavallo tra gli anni '20 e '30 e all'inizio dei '50, in momenti cioè contrassegnati da una profonda transizione e da una *impasse* che sembrano attanagliare il cinema italiano a tutti i livelli (produttivo, creativo, narrativo). Nel primo caso è infatti necessario risolvere la gravissima crisi apertasi dopo la disastrosa e fallimentare esperienza dell'UCI, gestendo poi la delicatissima fase di passaggio dal muto al sonoro; nel secondo, si tratta di metabolizzare il patrimonio lasciato in eredità dall'esperienza neorealista, tanto prezioso e ricco quanto ingombrante e scomodo. In entrambe le circostanze, Blasetti esce prepotentemente allo scoperto e, suggerendo cammini sconosciuti da percorrere, sperimenta egli stesso in prima persona i rischi conseguenti alla scelta di inedite combinazioni produttive e le potenzialità insite nelle originali modalità narrative proposte. In nessun altro caso, probabilmente, come nella filmografia di Blasetti, i titoli da lui diretti, soprattutto in questi due periodi cruciali, devono anche essere considerati come preziose indicazioni di ricerca, complementari ai suoi scritti e interventi, rivolte all'intero cinema italiano, e indirizzate a tutti coloro che vi erano coinvolti, a qualsiasi titolo.

Nelle dichiarazioni programmatiche rilasciate a partire dall'inizio degli anni '50 alcuni motivi ricorrono in modo ossessivo fino ad assurgere ad autentiche parole d'ordine, imprescindibili per accostarsi ai due zibaldoni. La crisi vissuta allora dal cinema italiano spinge infatti Blasetti a individuare soluzioni innovative per l'immediato futuro, ma gli offre al contempo l'oc-

casione per interrogarsi su questioni di portata più ampia. Manifestando un'acutissima percezione dei cambiamenti radicali che stanno per investire l'universo dei media, Blasetti non si limita a constatare una situazione oggettiva di difficoltà fornendo il proprio contributo per escogitare uno sbocco praticabile, ma giunge a ridimensionare il ruolo sacrale del regista, considerato abitualmente l'unico autore del film, propone inedite formule narrative, distanti dalla solita unità di racconto connaturata alla tradizionale nozione di opera cinematografica, senza al contempo ignorare le abitudini dello spettatore, costantemente in via di ridefinizione[1].

La visione del regista è decisamente proiettata verso il futuro ed è sorretta da una singolare capacità di percepire situazioni e dinamiche in divenire, cogliendo immediatamente, e forse in maniera istintiva prima ancora che ragionata, il mutato "spirito dei tempi". Blasetti si getta perciò nell'avventura del film a episodi, sospinto da una dose massiccia di entusiasmo e da convinzioni che anche a posteriori avrà modo di ribadire: «per me [gli zibaldoni] volevano essere soltanto documentazioni cinematografiche delle mie convinzioni sulla paternità del film»[2].



Il regista decide di realizzare l'equivalente cinematografico di una raccolta di racconti o novelle, scegliendo di adattare per lo schermo brevi testi narrativi italiani accomunabili quasi sempre solo perché comparsi nello stesso periodo: tra la fine dell'800 e la prima guerra mondiale in *Altri tempi*, opere invece contemporanee in *Tempi nostri*. Nella selezione dei racconti, Blasetti è assistito da Suso Cecchi d'Amico, mentre, in fase di sceneggiatura, si avvale di un impressionante numero di collaboratori e, al momento di concretizzare il suo progetto, fondamentale è il sostegno assicurato dal coraggioso Carlo Civallero, direttore di produzione della quarta e ultima Cines, per il quale *Altri tempi* si rivelerà un autentico successo al botteghino, neppure lontanamente eguagliato da *Tempi nostri*.

L'originalità e la ricchezza dell'operazione condotta da Blasetti possono essere adeguatamente apprezzate solo considerando i due zibaldoni nella loro integrità, cioè valutando la scelta del regista di presentare brevi, e talora brevissimi, racconti cinematografici in modo da far coesistere opzioni stilistiche e tonalità narrative assolutamente inconciliabili in un film dalla struttura tradizionale. Le sollecitazioni rivolte allo spettatore sono programmaticamente eterogenee e, coprendo un ventaglio assai ampio di distinte possibilità, comportano il rischio dell'imperfezione e anzi prevedono il senso della disarmonia, conseguenze queste inevitabili della scelta iniziale, quasi una riprova della sua produttività, piuttosto che un segnale inequivocabile del suo fallimento. La proposta innovativa di realizzare «un cinema mai visto»[3] pare infatti presupporre nello spettatore dei due zibaldoni un atteggiamento pronto a valutare secondo un'ottica altrettanto inconsueta anche quegli episodi apparentemente poco riusciti e che, invece, risultano ricchi di suggestioni e motivi d'interesse, a differenza dei molti,

troppi titoli puramente "digestivi" a cui il filone narrativo inaugurato dal dittico blasettiano darà origine, soprattutto nel decennio successivo.

*Scena all'aperto*, collocato in una posizione anche narrativamente centrale di *Tempi nostri*[4], appare sotto molti aspetti un episodio sintomatico per cogliere le intenzioni dell'autore che, nell'occasione, affida all'attore Guido Celano il delicato compito di rappresentarlo nella parte del regista, in un mosaico intessuto di rimandi al presente e al passato. Nell'adattamento del racconto, scritto da Marino Moretti e sceneggiato da Ennio Flaiano, numerosi ed evidenti sono infatti i riferimenti autobiografici. Innanzitutto, la *Scena all'aperto* del titolo è una ripresa in esterni da realizzarsi negli studi di Cinecittà per un film in costume, *La vampata*, esplicito rinvio a *La fiammata*, mediocre pellicola in costume diretta da Blasetti nel 1952 solo per poter avere Vittorio De Sica come attore in *Altri tempi*. Inoltre il regista del film nel film, doppiato emblematicamente da Blasetti in persona[5], ricalca, nell'abbigliamento sfoggiato sul set ma anche negli atteggiamenti energici e vagamente paternalistici, il modello originario, riproponendone l'iconografia tramandata da numerose foto di scena e facendone rivivere l'immagine consolidata da molteplici testimonianze di collaboratori.



*Scena all'aperto* è dominato da una profonda divergenza tra le intenzioni del regista fittizio e quelle di Blasetti, che permette di rivelare e far emergere una serie di dialettiche che alimentano i due zibaldoni. Mentre infatti l'attenzione della troupe de *La vampata* si concentra, come ovvio, sui due protagonisti, una giovane coppia vestita secondo la foggia in voga negli anni '20, l'interesse di Blasetti è rivolto verso l'anziana coppia di comparse che, transitando in carrozzella, fa da sfondo alla scena del film nel film. La dialettica tra le due diverse coppie è sottolineata e rafforzata dal ricorso al montaggio alternato: i giovani attori protagonisti sono ripresi in piano americano o in campo medio e sono circondati dagli evidenti segnali (microfoni, binari del carrello, ciak) che tradiscono l'intervento della "macchina cinema", ricordando la natura artificiosa del loro legame sentimentale. Mentre le due anziane comparse, la «vecchia coppia di signorotti che va a spasso rievocando, nell'autunno della vita», sono inquadrate in piano ravvicinato frontale e il loro romantico idillio è autentico, al punto da spingerli ad allontanarsi dal set, probabilmente per realizzare il loro progetto di vita in comune. La dialettica chiama in causa anche il tempo presente e quello passato: il primo incarnato dal caotico set del film in costume, popolato da aspiranti comparse disperatamente in cerca di lavoro, da un assistente che si esprime in un greve e ostentato romanesco e da un costumista oltremodo effeminato; il secondo vagheggiato grazie alla partecipe e nostalgica rievocazione fornitane da parte dei due anziani.

Ma la dialettica tra i due distinti periodi fa anche emergere un conflitto, giocoso e divertito, tra cinema dei "tempi nostri" e cinema di "altri tempi": da una parte i giovani, mediocri protagonisti della scena all'aper-

Vittorio De Sica e Gina Lollobrigida ne *Il processo di Frine*, episodio di *Altri tempi*



to de *La vampata*, dall'altra gli splendidi interpreti chiamati a impersonare le due comparse, Vittorio De Sica ed Elisa Cegani, icone e attori-simbolo del cinema italiano degli anni '30. E, al tempo stesso, i nostalgici ricordi degli anziani, immersi in un presente solo in apparenza a loro ostile, richiamando, sia pure in maniera indiretta, i trascorsi cinematografici di Blasetti, fanno affiorare una ulteriore dialettica, questa più nascosta, su cui i due zibaldoni paiono fondarsi. Da un lato, un cinema di regia, che a Blasetti evidentemente non sembra più praticabile perlomeno nelle forme e nei moduli passati, contraddistinto da scelte espressive "alte" e da opzioni stilistiche autoriali; dall'altro, un cinema in cui, al contrario, il regista sceglie di porsi programmaticamente al servizio di un testo preesistente restituendone una versione corretta ma non incolore, oppure decide di saggiare le potenzialità insite nella frammentazione sistematica del tessuto narrativo, oppure ancora intende privilegiare la rilettura di un genere, la commedia, secondo varianti assai originali. Gli zibaldoni, insomma, appaiono un vero e proprio laboratorio di ricerca, estremamente ricco di sollecitazioni e anche un po' caotico, in cui si incrociano e interagiscono modelli eterogenei di racconto, spunti tematici variegati, inedite combinazioni di attori, registri stilistici diversificati, tutti elementi destinati a essere riproposti da Blasetti nei suoi film successivi, o, addirittura, a divenire autentici motivi conduttori per il cinema italiano nel suo complesso.

In tale crocevia di dinamiche spesso divergenti e talora anche profondamente contrastanti, sembra comunque possibile individuare alcune li-

Adriana Danieli, Alberto Sordi, Maria Denis ed Enrico Viarisio
in *Scusi ma...*, episodio di *Tempi nostri*

nee generali che, pur con le dovute distinzioni, si ripresentano nei due film: la prima prevale negli episodi in cui Blasetti, almeno parzialmente in contraddizione con le sue programmatiche dichiarazioni d'intenti fin qui considerate, interpreta in modo tradizionale il proprio ruolo di regista, con soluzioni e trovate assai personali. Come accade ne *L'idillio* e ne *La morsa* (*Altri tempi*), ma anche nel già citato *Scena all'aperto* oltreché in *Casa d'altri* (*Tempi nostri*). È questo l'atteggiamento meno originale, ma anche quello da cui scaturiscono i risultati esteticamente più validi.

La seconda linea si esprime con l'adozione di una *medietas* e di una trasparenza che paiono privilegiare un garbato adattamento del testo di partenza, piuttosto che optare per una sua originale rilettura fondata su strumenti espressivi di esclusiva pertinenza cinematografica: come accade in *Meno di un giorno* e ne *Il tamburino sardo* (*Altri tempi*), e, pur con evidenti differenze, in *Mara* e ne *Il pupo* (*Tempi nostri*). Sono questi gli episodi in cui Blasetti sembra maggiormente ricordarsi delle convinzioni espresse sulla paternità collettiva del film.

La terza linea comporta un'evidente predilezione per la frammentazione narrativa, talvolta ricorrendo a veri e propri *sketches* assai esili, ma si esprime anche con un interesse per sintetiche incursioni nel territorio di pratiche espressive preesistenti (il balletto, la musica leggera) o in quello di un linguaggio mediologico appena nato in Italia (il linguaggio televisivo) e, tuttavia, destinato ad affermarsi rapidamente. È il caso dei due episodi, se tali possono essere considerati, che servono da raccordo

Danièle Delorme e Yves Montand in *Mara*, episodio di *Tempi nostri*

tra i diversi racconti: quello con Aldo Fabrizi venditore ambulante di libri vecchi e usati in *Altri tempi*, e quello con il Quartetto Cetra che, insieme a Gorni Kramer, presenta alcuni momenti di *Tempi nostri*; ma è anche il caso di *Ballo Excelsior*, *Selezione di canzoni* e *Questione d'interessi* nel primo zibaldone e, nel secondo, de *Il bacio*, *Gli innamorati* e *Scusi, ma...* È una linea, questa, che trova un prolungamento naturale nella sperimentale struttura "episodica" adottata da Blasetti in *Europa di notte*, *Io amo, tu ami...*, e che conduce alla frammentarietà del suo testamento cinematografico *Io, io, io... e gli altri* (*conferenza con proiezioni*) (1965).

Infine, la quarta linea, la più feconda di sviluppi per le dinamiche del cinema italiano, che si manifesta privilegiando moduli narrativi di genere (la commedia di carattere), basati sulla felice e indispensabile coesistenza di "maggiorate fisiche" e di validissimi partner maschili, più o meno giovani. Sono le prime manifestazioni di un fortunatissimo filone o sottogenere che trova il proprio atto di nascita ne *Il processo di Frine* (*Altri tempi*) con la coppia De Sica-Lollobrigida, un seguito immediato in *Don Corradino*, ancora con De Sica, questa volta insieme a Maria Fiore (*Tempi nostri*), e una variante marcatamente comica, sempre nello zibaldone numero due, con *La macchina fotografica*, in cui Totò affianca la procacissima Sophia Loren.

In *Idillio*, tratto dal racconto di Guido Nobili, a sua volta ricavato dal romanzo dello stesso autore, *Memorie lontane*, Blasetti abbozza un sapido quadretto d'epoca ricco di divertite notazioni di costume, narrando il

delicato legame sentimentale tra due bambini, Guido e Matilde detta "Filli", ravvivato dal curioso equivoco in cui incorre il ragazzo, pensando di aver reso madre l'amichetta dopo aver scambiato con lei qualche casto bacio sulle guance. Il regista restituisce lo spirito di un periodo trascorso con scelte figurative assai raffinate, anche ricorrendo a una sottile, efficace vena umoristica, a cui non è certamente estraneo lo splendido terzetto di attori chiamato a impersonare la famiglia del bambino: Paolo Stoppa, Rina Morelli e Sergio Tofano.



Blasetti si preoccupa di variare il registro narrativo predominante, alternando un ampio repertorio di situazioni e casi, filtrati talora attraverso i moduli della commedia brillante, oppure alimentati da trovate comiche o, ancora, sostenuti da atmosfere cupe e drammatiche. Infatti, dopo il ritorno al presente sul venditore di libri usati interpretato da Fabrizi, il clima muta bruscamente ne *La morsa*, tratto dall'omonima opera di Luigi Pirandello, la cui tragica vicenda probabilmente induce Blasetti ad adottare scelte espressive assai marcate: le particolari angolazioni della macchina da presa, la valenza drammatica acquisita dall'illuminazione fortemente contrastata, la recitazione tesa dei tre protagonisti (Elisa Cegani, Amedeo Nazzari e Roldano Lupi, rispettivamente nei ruoli di moglie, marito e amante) fanno de *La morsa* l'episodio anche stilisticamente più denso di *Altri tempi*. Una felice intuizione di regia costituisce la conferma più evidente della volontà, da parte di Blasetti, di affermare la propria personalità di autore: l'inquadratura, riproposta nei momenti drammaturgicamente culminanti de *La morsa*, della rampa di scale che conducono al primo piano della casa abitata dai coniugi. Una prima volta, la macchina da presa, leggermente angolata dal basso e collocata a pianterreno, scopre la moglie in campo medio a sinistra, in cima alla rampa, e l'amante in basso a destra, in mezza figura superiore. In seguito, la stessa inquadratura ritorna, ma adesso la posizione dell'amante è occupata dal marito, a riprova di una distanza incolmabile che separa i due personaggi maschili dalla protagonista e a testimonianza della sostanziale equivalenza di marito e amante, assimilabili anche spazialmente perché entrambi sprofondati nel loro cieco egoismo virile, e sordi perciò alle richieste di calore e affetto avanzate dalla donna. Infine, dopo che il marito, scoperto il tradimento, ha avviato con successo il crudele gioco al massacro, fino a spingere la consorte al suicidio, «stringendola in cerchi sottili, sempre più sottili», l'inquadratura della rampa delle scale viene nuovamente proposta, scoprendo la medesima porzione di spazio, con analoghi effetti drammatici prodotti dalla combinazione del chiaroscuro e dalle angolazioni della macchina da presa con la particolare struttura architettonica dell'ambiente: adesso, però, a differenza di prima, il campo non è più abitato da figure umane e in colonna sonora si ode il colpo di pistola con cui la donna si dà la morte.

Vittorio De Sica e (girata) Maria Fiore in *Don Corradino*, episodio di *Tempi nostri*



Con un suicidio si conclude anche il racconto *Casa d'altri* di Silvio D'Arzo, ma in questo frangente Blasetti, pur riproponendo la vicenda originaria, opta per un finale meno tragico, aperto alla speranza. Comunque l'episodio, incluso nello zibaldone numero 2, ricorda *La morsa*, principalmente per la comune intensità drammatica e per le felici soluzioni di regia adottate da Blasetti, intenzionato a lasciare intelligentemente ampio spazio alla superlativa coppia di protagonisti, Michel Simon e Sylvie. Non è un caso che le inquadrature di *Casa d'altri* siano mediamente le più lunghe dei due zibaldoni, proprio per permettere ai due splendidi attori di restituire al meglio la sottile e intensa "partita a scacchi" psicologica giocata dai loro personaggi, rispettivamente l'anziano curato di un paesino emiliano di montagna e l'ancora più anziana Zelinda, umile e poverissima lavandaia. I due, accomunati da una condizione di miseria materiale ma anche da uno stato di solitudine profonda e dalla monotonia di un'esistenza sempre uguale a se stessa, danno vita a un platonico legame affettivo che si nutre di sguardi e silenzi, per sfociare infine nella confessione della lavandaia, ritardata fino all'estremo possibile. Infatti, Zelinda intende ottenere dal curato il permesso di uccidersi per porre fine a una vita grigia e monotona: la richiesta della lavandaia, a cui il sacerdote non può che opporre un deciso rifiuto offrendole anche, involontariamente, l'occasione di salvarlo da una rovinosa caduta, colpisce per l'ingenua e disarmante semplicità. La stessa semplicità dell'aspra scenografia naturale, quasi primitiva, che fa da sfondo alla vicenda, contribuendo non poco,

insieme all'accurata messa in scena, a fare di *Casa d'altri* uno dei più riusciti racconti dei due zibaldoni, meritevole di figurare in un'immaginaria antologia di episodi cinematografici.

È noto, ed è stato già ricordato, l'assunto da cui Blasetti è partito nel realizzare *Altri tempi* e *Tempi nostri*: la ferma convinzione che il cinema sia un'arte collettiva e non espressione unicamente della personalità del regista. Tra gli episodi che paiono avvalorare questa opinione, un discorso a parte meritano, nel secondo zibaldone, *Mara* e *Il pupo*. Il primo, bozzetto di gusto neorealista non privo di omaggi cinematografici – a Chaplin, prima di tutto –, racconta la storia dell'incontro sentimentale fra il maestro Vasco e la graziosa Mara in una Firenze ancora visibilmente segnata dalle tracce del recente conflitto mondiale. Ad affiorare è soprattutto il mondo poetico di Pratolini, autore del racconto ma anche del suo adattamento cinematografico: e l'idillio tra i due protagonisti, che lascia trasparire le miserie lasciate in eredità dalla guerra, nasce comunque da una fiducia incondizionata nella possibilità di incontrare e comunicare con i propri simili, da un clima di estrema disponibilità per una possibile rigenerazione di natura morale.



L'episodio successivo, *Il pupo*, è introdotto, come accade alla maggior parte degli altri racconti di *Tempi nostri*, dall'inquadratura-raccordo di un album fotografico, le cui immagini sono sfogliate da una mano e accompagnate da una voce di commento, quella di Marcello Mastroianni. È proprio l'attore ciociaro, insieme a Lea Padovani, il protagonista dell'episodio, tratto dal racconto di Moravia, in cui Blasetti sembra assumere i moduli della commedia neorealistica da lui amata, familiarizzando al contempo con Mastroianni, in un contesto che appare quasi una prova generale in vista di *Peccato che sia una canaglia*.

E tuttavia i due zibaldoni propongono la traccia di un modello di cinema praticabile nell'immediato futuro anche mostrando una particolare attenzione ad altre discipline: il balletto (la messinscena allegorica in *Ballo Excelsior*, dagli effetti volutamente umoristici) e la musica leggera, sia in *Altri tempi*, con la *Selezione di canzoni*, che in *Tempi nostri*, con l'intervento ripetuto del Quartetto Cetra e di Gorni Kramer. Questi ultimi introducono i primi tre brevissimi episodi, il secondo dei quali, *Gli innamorati*, pare una versione breve di *Meno di un giorno*, incluso in *Altri tempi*, cui lo accomunano la presenza del protagonista (Andrea Checchi) ed evidenti affinità tematiche.

Del resto, Blasetti capisce anche qual è il medium destinato a prevalere entro breve tempo: sarà lui il primo regista a dedicarsi quasi esclusivamente alla produzione televisiva già all'inizio degli anni '60, quasi in contemporanea con Rossellini. I titoli di testa di *Tempi nostri* scorrono succedendosi all'interno di uno schermo televisivo, i cui margini tendono a coincidere con quelli del campo, a dimostrazione della consapevolezza

di Blasetti, che inscrive il presente (i "tempi nostri", appunto) sotto il segno del nuovo medium, mentre i titoli di testa di *Altri tempi* (il passato prossimo, insomma) sono introdotti da un vecchio proiettore cinematografico, da cui scaturiscono gli interminabili *credits* del film (oltre sessanta metri di pellicola).

La continuità tra gli zibaldoni e i titoli successivi della filmografia blasettiana ma anche, in una prospettiva più ampia, tra i due titoli a episodi e il cinema italiano realizzato negli anni seguenti, è particolarmente evidente considerando *Il processo di Frine*. L'irruzione di una nuova, inedita carica di erotismo è già contenuta, prima ancora che nel corpo di Gina Lollobrigida, nel nome del personaggio da lei interpretato, Maria Antonia Desiderio, la "maggiorata fisica" secondo la formula, originale e fortunata, coniata appositamente dallo sceneggiatore Alessandro Continenza e pronunciata da Vittorio De Sica, nei panni dell'avvocato d'ufficio. È un lasciapassare concesso per inediti modelli di femminilità e, al tempo stesso, il riconoscimento esplicito dell'enorme potere seduttivo esercitato dal corpo, un potere che ben presto si arricchisce di nuovi, potenti strumenti: il corpo di Maria Fiore in *Don Corradino* (*Tempi nostri*) è molto meno prorompente di quello di Gina Lollobrigida ne *Il processo di Frine*, ma, in compenso, si avvale di qualità dialettiche ignote a Maria Antonia Desiderio. Gli argomenti con cui la protagonista riesce a tenere testa a Don Corradino, un Vittorio De Sica autista napoletano di autobus e affascinante *tombeur de femmes*, non sono solo fisici: la giovane Annina rivendica per sé e per tutte le donne la facoltà di scegliere in amore e non solo di essere scelte, e la libertà di «fare ginnastica» con individui dell'altro sesso, come solo gli uomini, fino ad allora, pareva potessero fare. La vittoria di Annina si consuma sullo sfondo di una Napoli da cartolina, tutta bassi e "colore", quasi un'anticipazione della città teatro del primo episodio di *Ieri oggi domani*, il film a episodi diretto nel 1963 da De Sica con Mastroianni protagonista, insieme a Sophia Loren. Ed è proprio la Loren, "maggiorata fisica" per antonomasia, dal corpo procace e dall'abilità seduttiva palesemente ostentata, a confrontarsi con Totò nello *sketch* comico *La macchina fotografica*, basato su un soggetto originale di Age e Scarpelli, e collocato in chiusura di *Tempi nostri*. Un congedo, questo della Loren nello zibaldone numero 2, solo temporaneo, che prelude a un futuro estremamente prossimo: ancora la Loren sarà la protagonista delle due commedie blasettiane *Peccato che sia una canaglia* e *La fortuna di essere donna*, dando vita, insieme a Mastroianni, a una celebre e popolare coppia di attori: l'ennesima conferma che gli zibaldoni, perfetti esempi di "cinema mai visto", contengono *in nuce* molto del cinema che di lì a poco si vedrà sugli schermi italiani.

**1.** Scrive Blasetti a questo proposito, presentando *Altri tempi*: «Nel clima dei giornali a fumetti, delle pubblicazioni novellistiche settimanali a milioni di copie; in questi nostri giorni di trionfo della sintesi e delle pillole, della guerra e dell'amore lampo, uno *spettacolo* [il corsivo è mio] come quello che sto realizzando non dovrebbe trovare il pubblico impreparato». (A. Blasetti, *Scritti sul cinema*, cit., p. 304). E, del resto, alle nuove abitudini dello spettatore Blasetti allude esplicitamente mostrandoci, in *Altri tempi*, Aldo Fabrizi, venditore di libri vecchi e bonario custode di valori ritenuti in passato sacri, in contrapposizione all'edicolante che, dal proprio chiosco stipato di pubblicazioni illustrate, urla, con l'aiuto del figlio, titoli di giornali caratterizzati da compiaciuti e insistiti richiami a delitti efferati e a cruenti fatti di sangue.
**2.** A. Blasetti, *Dio ricompensa in terra*, «Schermi», 15, agosto 1959, adesso in A. Blasetti, *Scritti sul cinema*, cit., p. 316.
**3.** Lo slogan coniato per il lancio di *Altri tempi* fu, appunto, «il primo della serie di un cinema mai visto». Cfr. Alessandro Blasetti, *Zibaldone numero uno ("Altri tempi")*, «Teatro-Scenario», 15-16, 15 agosto 1951, adesso in A. Blasetti, *Scritti sul cinema*, a cura di Adriano Aprà, Marsilio Editori, Venezia, 1982, p. 303.
**4.** La collocazione di *Scena all'aperto* è centrale nella prima versione di *Tempi nostri* che, uscita in tre città italiane nel marzo 1954, fu immediatamente sottoposta a consistenti modifiche con il consenso di Blasetti e, specialmente nel caso della copia distribuita all'estero, per iniziativa dello stesso regista. La complessa genesi di *Tempi nostri*, dapprima, e, in séguito, la tormentata storia delle sue distinte versioni, "accorciate" di non pochi episodi, risultano particolarmente evidenti da un carteggio intercorso tra Blasetti, Lux, Ponti, di cui ho appreso l'esistenza grazie a Cristina D'Osualdo e a Francesca Angelucci, le quali, per conto della Cineteca Nazionale, stanno ricostruendo la copia di *Tempi nostri* conformemente alla prima uscita del film.
**5.** Come nota opportunamente Adriano Aprà. Cfr. A. Aprà, *Blasetti regista italiano*, in A. Blasetti, *Scritti sul cinema*, cit., p. 83.

**Zibaldone n. 1 (Altri tempi)**
[Dai titoli di testa]

*Regia*: Alessandro Blasetti; *aiuto regista*: Filippo Mercati [Luigi Filippo D'Amico]; *assistente alla regia*: Isa Bartalini; *segretari di edizione*: Augusto Mazzetti, Luigi Ceccarelli; *scelta dei testi e sceneggiatura di*: Alessandro Blasetti e Suso Cecchi d'Amico; *hanno collaborato alla sceneggiatura dei vari racconti*: Oreste Biancoli, Vitaliano Brancati, Gaetano Carancini, Alessandro Continenza, [Aldo De Benedetti], Italo Dragosei, Brunello Rondi, Vinicio Marinucci, Augusto Mazzetti, Filippo Mercati [Luigi Filippo D'Amico], Turi Vasile, Giuseppe Zucca; *direttore della fotografia* (b/n, 1:1.37): Carlo Montuori (Aic) e, per *Il processo di Frine*, Gabor Pogany (Aic); *operatori alla macchina*: Goffredo Bellisario (Aic), Guglielmo Garroni (Aic); *musiche e riduzioni*: Alessandro Cicognini; *tecnico del suono*: Agostino Moretti; *edizione musicale*: Casa Radio Record Ricordi; *scenografi e costumisti*: Dario Cecchi e Veniero Colasanti; *aiuto costumista*: Gaia Romanini; *architetto*: Franco Lolli; *truccatore*: Franco Freda; *parrucchiera*: Amalia Paoletti; *montatore*: Mario Serandrei; *costumi*: Sartoria Werther, Sartoria Safas, Sartoria Lemi, Sartoria Cerratelli; *calzature*: ditta Pompei; *parrucche*: ditta Rocchetti; *armi*: ditta Luigi Tani.
*Episodi e interpreti*: Aldo Fabrizi nelle vesti di un venditore di libri usati, insieme a Galeazzo Benti (*l'amante*), Luigi Cimara (*il marito*), Marisa Merlini (*la moglie, signora sull'auto*), Pina Renzi (*l'edicolante*), Mario Riva (*il giornalista cliente del venditore di libri usati*), Enzo Stajola (*il figlio dell'edicolante*), presenta nell'ordine i vari episodi: BALLO EXCELSIOR di Romualdo Marenco, coreografie di Attilia Radice, prima ballerina Alba Arnova (*il Progresso*); MENO DI UN GIORNO di Camillo Boito, con Alba Arnova (*Matilde*), Andrea Checchi (*Camillo*); IL TAMBURINO SARDO (tratto dal libro *Cuore*) di Edmondo De Amicis con Vittorio Vaser (*il capitano*), Enzo Cerusico (*il tamburino*); QUESTIONE D'INTERESSI di Renato Fucini, con Arnoldo Foà (*un contadino*), Folco Lulli (*l'altro contadino*); IDILLIO di Guido Nobili (dal suo romanzo *Memorie lontane*), con Rina Morelli (*la madre di Guido*), Paolo Stoppa (*il padre di Guido*), Sergio Tofano (*il nonno di Guido*) e i due bambini Maurizio Di Nardo (*Guido*) e Geraldina Parrinello (*Filli*); LA MORSA di

Luigi Pirandello, con Elisa Cegani (*Giulia Fabbri*), Amedeo Nazzari (*suo marito, Andrea Fabbri*), Roldano Lupi (*Antonio Serra*); UNA SELEZIONE DI CANZONI DEL TEMPO, con Barbara Florian (*la sposa*), Elio Pandolfi (*lo sposo*); e infine Vittorio De Sica (*l'avvocato difensore*) nel PROCESSO DI FRINE, tratto dalla novella di Edoardo Scarfoglio, con Gina Lollobrigida (*Maria Antonia Desiderio*). *Altri interpreti*: Elena Altieri, Silvio Bagolini, Arturo Bragaglia, Vittorio Caprioli, Anna Carena, Bruno Corelli, Clely Fiamma, Giovanni Grasso, Dante Maggio, Carlo Mazzarella, Jone Morino, Umberto Sacripante, Attilio Tosato; e con: Antonio Acqua, Oscar Andriani, Armando Annuale, Aldo Bettoni, Anna Maria Bugliari, Manlio Busoni, Lucrezia Cangemi, Mirdza Capanna, Luca Cortese, Salvatore Costa, Pietro Di Falco, Marisa Fimiani, Olga Vittoria Gentili, André Hildebrand, Luigi Manara, Mario Mazza, Carlo Mazzone, Luigi Moneta, Filippo Morucci, Alfredo Orzalesi, Turi Pandolfini, Amalia Pellegrini, Dina Perbellini, Pina Piovani, Rolando Purgatorio, Dino Raffaelli, Giuseppe Ricagno, Goliarda Sapienza, Ugo Sasso, Marina Scialiapin, Gustavo Serena, Antonio Thellung, Wanda Tiburzi, Gondrano Trucchi, Aldo Vasco.
*Una produzione*: Cines; *direttore di produzione*: Vittorio Forges Davanzati; *secondo direttore di produzione*: Attilio Tosato (Adc); *ispettore di produzione*: Orazio Tassara; *segretario di produzione*: Paolo Gargano; *organizzazione generale*: Carlo Civallero (Adc); *distribuzione*: RKO; *lunghezza*: metri 3461; *durata*: 127'; *origine*: Italia, 1952.
*Riproduzione sonora*: Cinecittà con apparecchi RCA; *stabilimenti*: Cinecittà; *negativi*: Istituto Luce.

**Zibaldone n. 2 (Tempi nostri)**
[Dai titoli di testa]

*Regia*: Alessandro Blasetti; *aiuti alla regia*: Filippo Mercati [Luigi Filippo D'Amico], Isa Bartalini; *assistente alla regia*: Roland Stragliati; *assistente e segretaria di edizione*: Mara Blasetti; *testi scelti e coordinati da* Suso Cecchi d'Amico *e da* Alessandro Blasetti, *con la consulenza di* Oreste Biancoli, Lucio De Caro, Filippo Mercati [Luigi Filippo D'Amico], Augusto Mazzetti, Isa Bartalini; *direttore della fotografia* (b/n, 1:1.37): Gabor Pogany (Aic); *operatore*: Guglielmo Garroni; *assistente operatore*: Mario Capriotti; *fotografo di scena*: Lumosfilm; *musiche*: Alessandro Cicognini e, per l'episodio MARA, Giulio Cesare Sonzogno, *dirette da* Franco Ferrara; *ritmi e canzoni di* Gorni Kramer, *eseguiti da* Gorni Kramer e i suoi solisti; *edizioni musicali*: Fono Film Ricordi; *tecnico del suono*: Ennio Sensi; *direttore della scenografia*: Guido Fiorini; *arredamento e aiuto scenografia*: Ferdinando Ruffo; *costumi*: Dario Cecchi, Veniero Colasanti; *aiuto costumista*: Adriana Berselli; (*assistente costumista*: Maria Baroni); *truccatore*: Franco Freda; *parrucchiera*: Amalia Paoletti; *montaggio*: Mario Serandrei.
*Episodi e interpreti*: IL BACIO di Achille Campanile, sceneggiato da Claude André Puget, con Dany Robin, François Périer (*i due innamorati*); GLI INNAMORATI di Ercole Patti, sceneggiato da Alessandro Continenza, con Alba Arnova (*lei*), Andrea Checchi (*lui*); SCUSI, MA... di A[nton] G[ermano] Rossi, sceneggiato da Alessandro Blasetti, con Alberto Sordi (*l'amante*), Maria Denis (*la donna sposata*), Enrico Viarisio (*il marito*), Adriana Danieli (*la cameriera*); MARA da un racconto di Vasco Pratolini, sceneggiato dall'autore, con Danièle Delorme (*Mara*), Yves Montand (*il maestro Vasco*); IL PUPO di Alberto Moravia, sceneggiato da Suso Cecchi d'Amico, con Lea Padovani (*Maria*), Marcello Mastroianni (*suo marito*), Nando Bruno (*il tassista*), Margherita Bagni (*la benefattrice?*); SCENA ALL'APERTO di Marino Moretti, sceneggiato da Ennio Flaiano, con Vittorio De Sica (*conte Ferdinando*), Elisa Cegani (*donna Lidia*), Guido Celano [doppiato da Alessandro Blasetti] (*il regista*), Memmo Carotenuto, Luisella Boni, Toni Di Carlo, Michele Sakara, Mario Scaccia, Delfi Tanzi; CASA D'ALTRI da un racconto di Silvio D'Arzo, sceneggiato da Guido Bassani e Alessandro Blasetti, con Sylvie (*la lavandaia Zelinda*) e Michel Simon (*il curato*), Nino Dal Fabbro, Ada Colangeli, Ada Russo, Angela Scopellitti; DON CORRADINO di Giuseppe Marotta, sceneggiato da Alessandro Continenza e Alessandro Blasetti e dialoghi di Eduardo De Filippo, con Vittorio De Sica (*Don Corradino*), Maria Fiore (*Maria*), Vittorio Caprioli (*il bigliettaio*), la partecipazione di Eduardo De Filippo, e con Marilyn Buferd, Salvatore Costa, Ludmilla Dudarova, Giacomo Furia, Betty Metcalf, Turi Pandolfini, Mario Passante; LA MACCHINA FOTOGRAFICA, aneddoto comico di Age e Scarpelli, sceneggiato da Alessandro Continenza, con Totò (*Dionillo*) e Sophia Loren (*la ragazza*), Silvio Bagolini (*il ladro*), Mario Castellani (*il barista*). Presentazione del Quartetto Cetra e Gorni Kramer.
Una coproduzione italo-francese: Lux Film – Cines (Roma), Lux Compagnie Cinématographique de France (Parigi), realizzata dalla Cines; *direttore di produzione*: Franco Riganti (Adc); *segretario di produzione*: Paolo Gargano; *assistenti di produzione*: Giorgio Riganti, Marcello Giannini; *organizzazione generale*: Carlo Civallero; *distribuzione*: Lux Film; *lunghezza*: 3565 metri; *durata*: 131'; origine: Italia-Francia, 1954.
Il film è stato realizzato negli stabilimenti e con i mezzi tecnici di Cinecittà. *Registrazione sonora*: Western Electric Recording; *negativi*: Tecnostampa; *positivi*: Tecnostampa e Istituto Nazionale Luce.

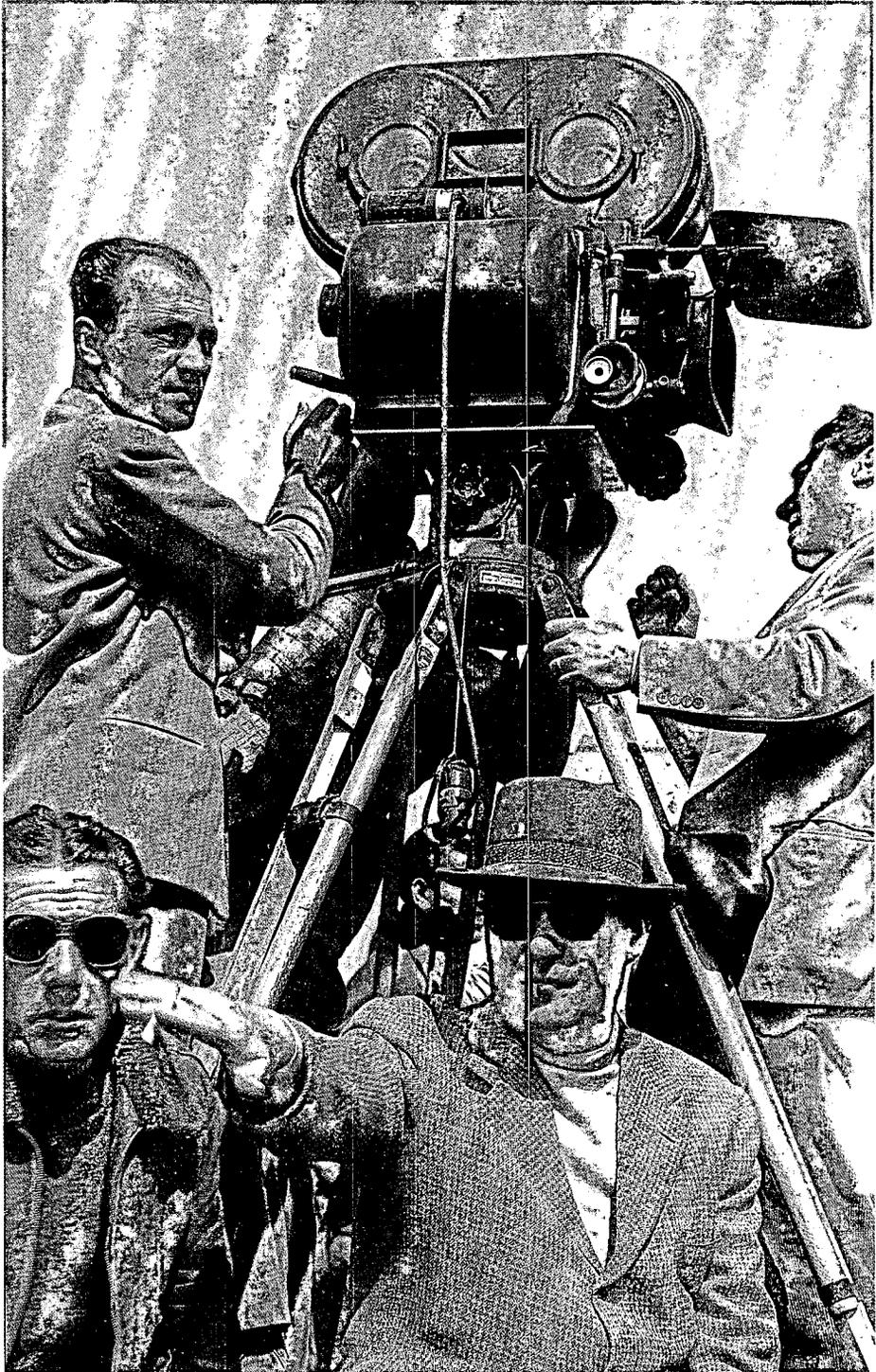



Foto Leo Massa

Roberto Rossellini (in basso a destra) sul set di *Viaggio in Italia*

*Come è noto, la Scuola Nazionale di Cinema ha varato nel 1999 il progetto di una «Storia del cinema italiano» in 15 volumi la cui uscita è prevista tra il 2001 e il 2007 e che coinvolge diecine e diecine di studiosi, insieme alle maggiori università del nostro paese.*

*In vista di questo progetto, la Consulta Universitaria del Cinema ha ritenuto opportuno dedicare il proprio convegno annuale ad alcuni nodi problematici dell'attuale ricerca storiografica. I lavori, introdotti da Lino Micciché, che ha esposto il piano dell'opera, si sono svolti presso la Scuola Nazionale di Cinema e hanno occupato due giornate, il 16 e il 17 novembre 1999, articolandosi in due* workshops *paralleli. Il primo, curato da Leonardo Quaresima, è stato dedicato al problema degli archivi, del recupero e della conservazione dei materiali audiovisivi e cartacei. Nel secondo, curato da Paolo Bertetto, ci si è occupati del rapporto tra analisi testuale e riflessione storiografica, passando in rassegna le principali metodologie emerse negli ultimi anni.*

*Nei numeri 4 e 5 di «Bianco & Nero» sono apparsi gli esiti del secondo* workshop. *In questo numero pubblichiamo le relazioni di apertura e chiusura del convegno, tenute da Mino Argentieri, Gian Piero Brunetta, Antonio Costa e Alberto Farassino.*

*Ricordiamo che anche nel 2000 il convegno CUC si svolgerà presso la SNC, il 14 e il 15 dicembre, e sarà dedicato a "Metodi e proposte di storiografia del cinema italiano (anni '20 e '30)".*

*Il presente dossier è illustrato con foto di set di* Viaggio in Italia *scattate da Leo Massa, recentemente acquisite dalla Fototeca della Scuola Nazionale di Cinema.*

## Cosa è cambiato

*Mino Argentieri*



Nell'ultimo ventennio qualcosa è cambiato negli studi e nella ricerca, nel campo nostro e, più in generale, nella storiografia. La prima svolta si è avuta quando, negli anni '50, si è fatto più chiaro e imprescindibile il legame tra il cinema e il contesto culturale di un'epoca: un rapporto, questo, mai meccanico ma determinante, anche se la pubblicistica spesso ometteva (così come talvolta ancora omette) di porlo in luce, intenta com'era (e com'è) a descrivere il cinema quasi fosse una realtà a sé stante e che si riproduce solo in base alle proprie codificazioni linguistiche. Il passo successivo è stato compiuto allorché il naturale impulso a rileggere la storia del cinema sulla scorta delle più recenti conoscenze critiche e delle più fresche acquisizioni metodologiche ha messo in circuito una parola, *ricerca*, che gli storici del cinema avevano nel loro bagaglio lessicale ma non nella loro esperienza, salvo che limitatamente alla verifica di ciò che altri colleghi avevano consegnato alle stampe in articoli, saggi, recensioni o in precedenti storie, commendevoli per la diligente impostazione manualistico-divulgativa.

A imprimere una accelerazione, che è anche una trasformazione, è un concetto di *ricerca* che comporta una vera riapertura delle indagini senza precludersi alcuna via e alcun paesaggio, fondandosi su una nuova dote di elementi conoscitivi. Un salto di qualità si è avuto allorché il lavoro, sviluppatosi, sino agli anni '60, prevalentemente su un piano individuale e pionieristico, ha cominciato a poggiare su basi materiali prima inesistenti o comunque debolissime. Si deve all'ingresso del cinema nell'Università, a istituzioni meritorie come la Mostra di Pesaro, promotrice di convegni, seminari, pubblicazioni, all'incentivazione pubblica decentrata (Regioni e comuni), ai finanziamenti dell'(ex) Ministero dello Spettacolo e a non poche iniziative realizzate dall'Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema se la spaventosa penuria di mezzi e strumentazioni, che aveva contraddistinto il passato, è finita, consentendo un impegno più congruo e una varietà di articolazioni.

Con ciò non intendo dire che la *ricerca* goda oggi di un ottimo stato di salute. Tutt'altro: permangono una inadeguatezza, una relativa insufficienza, che si ripercuotono sulle potenzialità produttive e sull'approntamento delle

risorse; sussistono limitazioni che sono ascrivibili all'insensibilità, ai ritardi e agli scompensi con cui lo Stato, attraverso le sue ramificazioni, affronta il tema della ricerca scientifica. Tema che meriterebbe di rientrare nelle priorità di un consesso sociale deciso a modernizzarsi ma che invece, nonostante i progressi accertati, è lungi dall'avere l'ascolto che gli spetterebbe.

Non alludo soltanto alla questione dei soldi, senza i quali le aree ricognitive si restringono anziché allargarsi e la collegialità operativa si tramuta in evento eccezionale. Mi riferisco alla consapevolezza, ancora carente, della centralità che obiettivamente la *ricerca* occupa nella storiografia cinematografica, che vivrà pure di folgoranti illuminazioni e di continue e inevitabili revisioni del giudizio critico, ma ha bisogno di basare le sue prospettive su dati da reperire e su documentazioni, non solo su pareri suggestivi e cangianti. Tanto più che il cinema è una branca della creatività artistica che sottende interventi la cui complessità sconsiglia agli osservatori di navigare a vista.



Il criterio impressionistico, cui sino al '45 si è attenuta la maggioranza degli storici italiani del cinema, è certamente oggi superato, rappresenta uno stadio al quale nessuno spera di tornare, e a cui, tuttavia, si rischia di riavvicinarsi se il rigore preteso non sarà agevolato dall'impiego di mezzi necessari (non bastano le metodologie più sofisticate) per agire con serietà e in profondità. Semmai, a questo proposito, lamenterei negli operatori della ricerca storiografica uno spirito eccessivamente individualistico o di gruppo di fronte a un problema che va affrontato incalzando l'autorità pubblica e fissando le linee di una politica della ricerca.

Gli sforzi delle singole entità, pur essendo espressione di fermenti che scaturiscono dalla comunità degli studi e da un'identica tensione, non possono supplire all'esigenza di un disegno complessivo entro il quale ricondurre e rafforzare i vari apporti. In tal senso, la collettanea *Storia del cinema italiano*, annunciata in 15 volumi dalla Scuola Nazionale di Cinema, potrebbe essere l'occasione per una maggior presa di coscienza e per sperimentare una collaborazione tra diversi comparti della ricerca, associandoli in una impresa resa possibile dalla disponibilità di una istituzione pubblica, qual è la Scuola Nazionale di Cinema (SNC): sarà un'avventura intellettuale eccitante e innovativa se favorirà una investigazione a 360 gradi su cento anni di cinema italiano e di cinema in Italia.

Gian Piero Brunetta con la sua ponderosa e sinuosa ricostruzione ci ha consegnato un'opera che non ha confronti nella storiografia internazionale, per giunta nel panorama delle rivisitazioni a una sola voce. Eppure, c'è tanto ancora su cui interrogarsi, c'è tanto ancora da scavare, aggredendo l'argomento da più osservatorii, spostando in avanti e vieppiù sfaccettando il discorso di Brunetta.

Voglio, ad esempio, augurarmi che, dal progetto di una *Storia del cinema italiano*, collettanea e ampia come è stato ipotizzato, la SNC tragga

lo spunto e lo slancio per attrezzare una sua sezione dedicata al reperimento e all'organizzazione dei materiali cartacei che documentano i molteplici aspetti della nostra vita cinematografica. È una proposta, di cui si discuteva nelle assemblee del '68, e di cui si è continuato a parlare successivamente, ipotizzando una riforma del vecchio Centro Sperimentale di Cinematografia (CSC) e ulteriori compiti da assegnare al Centro stesso. Essendo sensata e ragionevole, quella proposta non ha avuto un seguito, anche se ogni tanto spuntano vedove e nipoti che, intenzionati a disfarsi di ingombri domestici, donano alla SNC reperti interessanti, talvolta preziosi. Si vorrebbe, in altre parole, che in questa raccolta ci fossero meno casualità e più previsione e programmazione, tenendo conto che in Italia la dispersione dei documenti è sconfinata e minima la preoccupazione che siano cancellate le tracce del passato in conseguenza dell'incessante moria delle nostre aziende cinematografiche.



Desidero riacciuffare il filo iniziale per rimarcare che la nozione di "storia" ha avuto estensioni che sono andate molto al di là della storia sociale ed economica, sino a comprendere le dimensioni dell'immaginario e dell'inconscio collettivo, della mentalità, dei sentimenti, dell'immediato, ecc. Era pertanto inevitabile che il cinema, testimone, spia e soggetto attivo nei mutamenti sociali e mentali, offrisse agli storici un vasto tessuto documentale e spunti di meditazione. Mi capita non di rado di menzionare un saggio di Ennio Di Nolfo sulle speranze e sulle paure degli italiani tra il '43 e il '48. Come rappresentativi degli umori di allora egli cita i film neorealisti di De Sica, Rossellini, Visconti, Zampa, Lattuada, Germi, De Santis, Castellani, così come i romanzi coevi di Moravia, Pavese, Vittorini, Bernari, Bilenchi, Brancati, Calvino, Rea ecc. In questo pregevole studio un limite è ravvisabile soltanto nel fatto che resta fuori l'altro cinema, quantitativamente rilevante, ancorato a vecchi modelli culturali, stilistici ed espressivi, restio a sintonizzarsi con le problematiche e le tensioni dell'epoca. Una dimenticanza di non poco conto poiché quel cinema ha avuto il largo consenso negato al neorealismo.

In un ventennio sono apparsi numerosi libri di storici interessati alla produzione dei mass media: rientrano tra gli autori dei testi Nicola Tranfaglia e Giovanni De Luna, Peppino Ortoleva e Alberto Monticone, Antonio Papa, Aurelio Lepre, Luigi Goglia, Gianni Isola, Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio e altri. A costoro aggiungerei alcune trasmissioni – soprattutto radiofoniche – delle quali gli storici sono stati più autori o coautori che consulenti (rammento un ciclo esemplare promosso dalla Rai di Torino sulla "guerra delle onde", curato da De Luna).

Anche nella storiografia cinematografica italiana abbiamo registrato parecchi progressi, essendo stata avvertita da più parti la necessità di connettere i fenomeni cinematografici a una realtà che include il dato estetico-formale ma lo oltrepassa, sospingendo gli studiosi verso accerta-

Foto Leo Massa



Leslie Daniels [Anthony La Penna], George Sanders
e Ingrid Bergman nella sequenza di Pompei

menti una volta persino impensabili o delegati ad alcune categorie di specialisti. Penso agli anni '30, quando le questioni di indole sociale e psicologica venivano sviscerate e approfondite sulla «Rivista del cinema educatore» mentre la pubblicistica periodica, anche la più intelligente, si accontentava di incursioni saltuarie.

Sino agli anni '70, la critica è venuta formandosi prevalentemente nell'esercizio giornalistico, condizionata dalla priorità dell'intento informativo e da un servizio, strettamente legato all'attualità, da rendere al pubblico. Un'eccezione è stata la critica maturata nelle riviste, nei quindicinali e nei mensili; ma anch'essa spesso ha sofferto a causa dell'inadeguatezza degli strumenti da impiegare. L'attivazione di nuovi circuiti operativi, agevolando un approccio sempre più interdisciplinare, sempre più dovizioso di implicazioni, ha finito per invocare una storiografia dalle competenze molteplici e dagli interessi più svariati. Così, fuori dalla sede

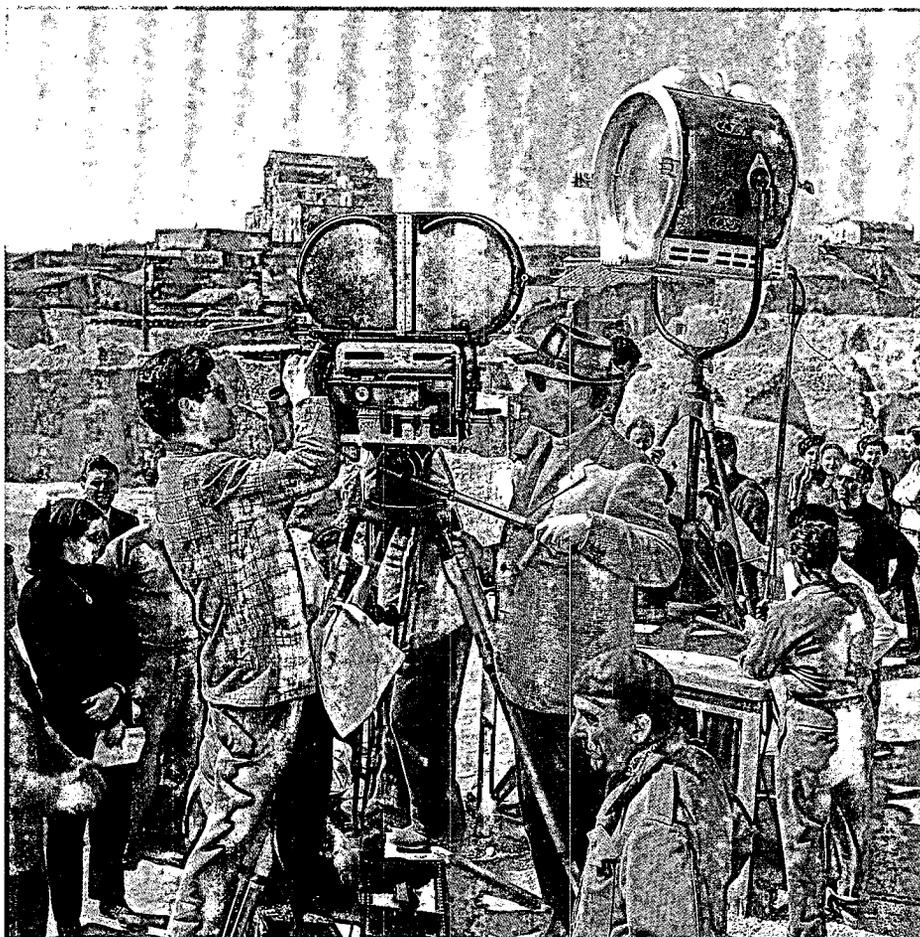



Foto Leo Massa

Rossellini prepara un'inquadratura della sequenza di Pompei

strettamente giornalistica, lo storico del cinema si vede costretto a misurarsi con processi che hanno molte radici e reclamano la caduta delle barriere che hanno separato le diverse specializzazioni.

Naturalmente, non sto auspicando uno storico del cinema onnisciente che, estrema propaggine dell'umanesimo, sia simultaneamente anche un economista, un sociologo, un antropologo, uno psicanalista, un politologo, oltre che un analista delle pratiche formali e delle correnti culturali. Né pretendo che gli storici si trasformino magari in cineasti, così come è capitato a Marc Ferro o a Pierre Sorlin.

Sicuramente c'è da difendersi dalle facili tentazioni, dal dilettantismo, dalle improvvisazioni e dagli orecchiamenti. Ritengo che l'ampliamento del corredo di ogni esperto e studioso non annulli l'inevitabilità delle specializzazioni e la fruttuosità di collaborazioni sempre più numerose e strette fra differenti competenze. Non credo, però, nel concorso di forze

diverse se queste procedono come compartimenti stagni, che si incontrano tangenzialmente od occasionalmente. È necessario invece uno sforzo costante di compenetrazione, non privo di difficoltà ma imprescindibile. Non riesco a scorgere altra strada, dal momento che il cinema si palesa come un'attività creativa non separata da altre e non scindibile.

C'è anzitutto nelle cose una concatenazione che la storiografia non può consentirsi il lusso di ignorare, pena il proprio impoverimento. Condivido in pieno la convinzione di uno storico dell'architettura, Cesare De Seta, secondo cui, anche a livello scolastico, «dovrebbe essere interesse di tutti pervenire a un coordinato disegno in cui l'insegnamento delle discipline storiche si configuri come un insieme in dinamica continuità. In modo che si possa trascorrere dalla storia letteraria alla storia delle arti e alla storia politica, al fine di delineare i tratti fondanti di una civiltà». Una istanza, questa, che nasce anche in reazione al fenomeno del preoccupante abbassarsi delle ore riservate all'insegnamento delle storie. Le statistiche indicano una flessione in cui si intravedono i pericoli che nel nostro paese incombono sulla memoria storica minacciando di stingerla. Una questione – questa della memoria storica – che non è di esclusiva pertinenza del sistema scolastico, ma coinvolge la società civile e non ci autorizza a considerarci fuori dal novero delle responsabilità.



Venticinque anni di insegnamento universitario mi hanno sbattuto sulla faccia i parti di una scuola preuniversitaria incapace di fornire metodologie di apprendimento delle discipline da studiare, mi hanno mostrato una macchina produttrice della massima frammentazione dei saperi e di uno scollegamento che genera incertezze nell'orizzontarsi davanti alle vicende del presente e del passato. Che la scuola e l'università non insegnino a ragionare in termini storici è una realtà difficilmente misurabile, eppure incontestabile. Lo sa ogni insegnante che non sia un tartufo e che abbia captato negli studenti lo smarrimento dinanzi a un quesito su un'opera, un autore, un periodo. Ma io non starò a chiedermi se tale sbandamento sia da attribuire a smagliature di tipo didattico o non piuttosto a un indirizzo del sistema formativo, giacché propendo per la seconda ipotesi. A tutto questo aggiungerei i dubbi sui modi in cui la storia e la critica del cinema sono state ammesse all'Università, saltando a piè pari gli altri ordini degli studi e costringendo ogni corretto didatta a fungere parimenti da introduttore a una scienza ignota ai più e da analista che dialoga a un livello più elevato di riflessione.

Quando predominano le falle del nostro sistema scolastico, anche il cinema e la sua storia rischiano di diventare il frammento di un quadro che dovrebbe allarmare se l'intellettualità italiana non fosse accecata dalle convenienze personali e corporative che primeggiano in una congiuntura culturale, l'odierna, tra le più smorte del secolo appena tramontato. Se avessimo una classe politica degna dei compiti dettati da un'ardua transizione al Duemila, ad essa spetterebbe di capacitarsi della gravità e del-

l'importanza di questi problemi per il futuro della nazione e per le generazioni che si affacciano alla ribalta. Mai come ai giorni nostri è stato calzante un famoso apprezzamento di Ugo Ojetti, correlato ad altri tempi: «L'Italia è un paese di contemporanei senza antenati né posteri».

Purtroppo è il solito serpente che si morde la coda: la politica in Italia ha subito troppi sfibramenti per non apparire in una desolante povertà di ragioni e di progetti culturali. È una interlocutrice ineludibile, ma non pungolata, non sospinta a rinnovarsi da uomini di cultura che ormai hanno smarrito il gusto della critica e il piacere dell'anticonformismo.

Non si può far a meno di rilevare che, se il connubio cinema-cultura-economia-politica-società viene artificiosamente smembrato od occultato, si ha un cortocircuito. La messa in ombra di questo intreccio è un rischio permanente. Chiunque abbia una dimestichezza con la pubblicistica cinematografica italiana, soprattutto quella dei periodici ma non solo essa, sa che la sfocatura quantitativamente non è minima, così come sa che del vizio segnalato è indenne la storiografia non cinematografica, attenta ai fenomeni detti sovrastrutturali. Tanto più stride la sfasatura giacché questo intreccio ha un peso decisivo sulle condizioni in cui la creazione artistica si manifesta. Nascondendone o minimizzandone la portata, evitando di identificarlo, si contribuisce a indebolire la visuale critica e ad anestetizzare le problematiche della libertà. Il che succede quotidianamente nei mass media e anche nella scuola. La lettura delle pagine degli spettacoli ci rinvia, ogni mattina, con poche eccezioni, uno scenario scrutato da lenti appannate così come le platee scolastiche e universitarie ci rimandano, con non molte eccezioni, dopo le lontane ubriacature ideologiche e gli estremismi concettuali del Sessantotto, un amore per il cinema acceso, ma che spesso si risolve in un mero invaghimento delle forme cinematografiche. Sui due versanti è percepibile una riluttanza a immergersi nella storia conflittuale delle culture e delle correnti artistiche, favorendo inclinazioni perniciose. La prima delle quali porta a concepire la storia del cinema come prevalente riordino filologico-archeologico, tale da stuzzicare gli specialisti; la seconda giova alla perdita del senso della storia e delle singole storie, lasciando calare sulle dinamiche dei processi creativi, produttivi e politici un banco di nebbia, così da smarrirne le direzioni di marcia e la ratio, così da giungere più facilmente all'accettazione passiva dell'esistente, che è la meta di ogni conservatorismo.

Vorrei osservare che sul finire del secolo, soprattutto in Europa, il cinema si è saldamente abbrancato alla televisione, essendo inserito nelle costellazioni della comunicazione audiovisiva, parte integrante di meccanismi unificati. C'è un interscambio senza soste. Gli adattamenti cinematografici di celebri romanzi sono trasmigrati dal grande al piccolo schermo e in veste di sceneggiati hanno assunto ritmi distesi e fluviali; la pubblicità televisiva ha imposto al racconto cinematografico una sintassi percuotente e ultranervosa; la produzione di genere, il cosiddetto film medio, la serialità, sono

trascorsi dall'arena cinematografica a quella televisiva e non si contano prestiti, mutui, impasti che dislocano il cinema in una rete di relazioni. Nel Duemila, soprattutto in Europa, ci troviamo al cospetto di un intreccio da non confondere con i tratti distintivi avuti dall'incrociarsi del cinema con la letteratura (alta e bassa), il teatro, la radio, e il giornalismo a modalità di drammatizzazione. I precedenti incroci, le influenze reciproche esercitate, sono stati mantenuti all'interno di una collateralità dinamica in cui l'automomia del cinema è stata sostanzialmente salvaguardata, anche se l'industria tesaurizzava le sollecitazioni esterne. Ai giorni d'oggi, invece, stanno predominando le logiche dell'editoria globale e la progettualità cinematografica subisce il condizionamento che deriva da scelte improntate alle logiche dei palinsesti televisivi. Lo stesso uso degli strumenti censori ha come fine principale non quello di regolare la diffusione dei film nelle sale, ma quello di impedire che approdino sul video i film vietati ai minori di 18 anni. E poiché l'esclusione di un film da una circuitazione di lunga, se non lunghissima, durata e di ragguardevole redditività si traduce in un ingente danno economico, ne discende una automatica, massiccia e totalizzante induzione all'autocensura. Induzione che, abbinata alla congenita prudenza delle emittenti televisive, incide in non scarsa misura sulla ideazione dei film. C'è una sorta di nuovo e nostrano codice Hays, non formalizzato, non istituzionalizzato, che presiede alla genesi dei film. La storiografia ha il dovere di cimentarsi con queste parentele contratte dal cinema, tanto più che esse non si presentano come dissolubili, poiché le basi economiche e industriali inclinano a integrarsi, e in Italia appaiono omologate in larga percentuale, lasciando esigui margini di indipendenza. D'altronde anche quando il cinema non ha bisogno di puntelli finanziari televisivi, o comunque preserva una peculiarità non intaccata, diventa impossibile contemplarlo come se attorno a questo satellite non ne ruotassero altri aventi il comune denominatore del linguaggio delle immagini in movimento.



Vorrei inoltre notare che c'è un ramo conoscitivo che, particolarmente in Italia, è stato trascurato. Penso alla storia orale, nei cui riguardi sovente si nutrono diffidenze e pregiudizi motivati in nome del rigore scientifico e documentale a cui tutti teniamo. Abbiamo avuto pochi esempi meritevoli di stima. Ricordo la serie di trasmissioni radiofoniche curate da Francesco Savio sul cinema italiano degli anni '30 e della stagione bellica, numerose interviste riunite in tre volumi editi da Bulzoni. E citerò anche i *collages* predisposti da Goffredo Fofi e Franca Faldini ne *L'avventurosa storia del cinema italiano*.

L'intervista, la testimonianza dei protagonisti, anche in questo genere di storiografia, sono esposti a limiti, approssimazioni, inesattezze mnemoniche, errori che non ci sfuggono. Si tratta talvolta di pura aneddotica e la qualità delle risposte incamerate dipende dalle domande, dalla regia dell'intervistatore e comunque il tutto va sottoposto a controlli stringenti.

Tuttavia, della storia orale non si fa a meno in un settore, come il nostro, dove le emeroteche e le biblioteche più attrezzate custodiscono montagne di libri, giornali, riviste specializzate a cui ricorrere per documentarsi, per cui è anche doveroso chiedersi: che cosa succede quando le carte, gli epistolari, i materiali di lavoro sono a stento reperibili e consultabili, disseminati in mille rivoli, se non perduti tra un fallimento societario e l'altro, o volatilizzatisi all'indomani della scomparsa di qualcuno, allorché il parentado si affretta a liberarsi del lascito cartaceo del caro estinto?

Ecco dunque che in tale contesto la storiografia orale, oltre a svolgere una funzione integrativa e suppletiva preziosa, riveste una notevole importanza; tanto che siamo in parecchi a morderci le dita per non aver interrogato, prima che se ne andassero all'altro mondo, molti protagonisti. Abbiamo mancato parecchie occasioni, anche perché nessuna istituzione pubblica si è mai proposta di elaborare un programma organico per intervistare qualche centinaio di persone. Queste registrazioni avrebbero costi non esorbitanti, essendo attuabili con mezzi tecnici agili. Se ciò non è avvenuto, e ancora non avviene, è colpa di un torpore burocratico e di una sordità culturale. Stranamente, il ritardo lamentato si verifica mentre si assiste al diffondersi di ricerche che sono dirette a ricomporre, su scala locale e regionale, i tasselli dello sviluppo che ha avuto il cinema nell'arco di un secolo. Affidarsi alle iniziative dei singoli è stata finora la prassi più rispettata, ma purtroppo, al di là dei meriti acquisiti da questo o quel ricercatore, essa ha il difetto di abbracciare zone troppo circoscritte.

## Percorsi e prospettive

*Gian Piero Brunetta*



Ogni volta che si affronta il problema di una nuova sintesi conoscitiva e di una nuova sistemazione del sapere in rapporto a un determinato oggetto bisogna vedere come viene ridefinito l'oggetto stesso, quali sono i suoi nuovi limiti territoriali, come ne vengono ripensate le suddivisioni cronologiche, quali sono i suoi nuovi orizzonti, qual è il grado di permeabilità delle sue frontiere, su quali insiemi di documenti, di prima o seconda mano, si fondano le ricerche e quali nuovi obiettivi ci si pone rispetto al lavoro di chi ci ha preceduti.

L'allargamento dei territori, l'adozione di prospettive e punti di vista che tengano conto del grado di complessità del sistema e si propongano di esplorarlo attraverso inedite connessioni nella rete neuronale sono oggi possibili purché le nuove dotazioni metodologiche dei ricercatori possiedano a un livello alto i caratteri della flessibilità e delle capacità connettive di fenomeni per quanto possibile disomogenei e difformi, e sappiano spingere lo sguardo fino ad abbracciare il più ampio orizzonte e territorio.

Per una sorta di insperato e quasi miracoloso fenomeno è rimersa negli ultimi decenni, in modo potente e prepotente, un'intera civiltà del cinema (quella delle origini e del cinema muto in particolare), hanno riacquistato piena visibilità e nuova vita veri e propri mondi sconosciuti, o dati per scomparsi, e su cui gli storici, dagli anni '30 in poi, avevano costruito una serie di leggende e mitologie mai più rimesse in discussione.

Se negli anni '60 i frammenti, i resti, le rovine di mondi perduti giungevano in modi e forme frammentarie e poco riconducibili a possibili insiemi, dagli anni '70 e nei decenni successivi, non ci si è più solo limitati a raccogliere i reperti e i frammenti di opere che una qualche risacca o il caso spingevano a riva, ma si sono organizzate delle campagne sistematiche di esplorazione nei territori pressoché intatti degli archivi di tutto il mondo, i cui curatori, per decenni, si erano preoccupati di accumulare e salvare tesori, ma anche di tenerli con cura al di fuori della portata di sguardi e dei pericoli di contatti e contaminazioni esterne.

Foto Leo Massa

George Sanders (sdraiato) e Ingrid Bergman (seduta) in una pausa di lavorazione

Oggi in Italia credo che si viva – nell'ambito della ricerca cinematografica – in una situazione di privilegio da molti punti di vista: da una parte, sulla spinta della crescita della domanda universitaria, si assiste a una fioritura rigogliosa dell'editoria cinematografica, dall'altra se ne può prevedere uno sviluppo considerevole nell'immediato futuro, dall'altra ancora si assiste a un fluire di iniziative intra o extra le "moenia" universitarie, si registrano monografie che non sono solo frutto di progetti improvvisati e dal fiato corto e si assiste anche ad una benefica fleboclisi data dal ricambio in atto delle forze universitarie dei ricercatori.

Tuttavia – è bene sottolinearlo con forza – questa comunità non presenta tra le sue proprietà quelle dell'omogeneità e della confluenza di metodi. È un problema su cui vale la pena di riflettere e di lavorare in prospettiva. Anche perché ora alla comunità scientifica nazionale è proposta una sfida relativamente inedita, ma ragionevole e che il momento favorevole invita ad affrontare.

Questa sfida implica preliminarmente l'unificazione dei saperi parziali e la condivisione da parte di tutti i partecipanti di alcune condizioni preliminari: anzitutto il riconoscimento e l'adozione di un linguaggio comune nel quale possano essere espressi i diversi saperi e l'accettazione di alcuni presupposti e di alcune ipotesi guida.

È necessario dunque cercar di fissare preliminarmente gli elementi per una base teorica comune e per delle scelte metodologiche unificate.

Molto spesso – e questo mi sembra proprio il caso dell'impresa che sta per essere varata – entrano a far parte di un medesimo progetto persone i cui passi non si sono mai incontrati, le cui letture sono molto differenti, le cui biblioteche di riferimento spesso non hanno alcun libro o punto in comune. Studiosi che nella loro vita non hanno mai visto un archivio, non si sono mai posti il problema di come far interagire le fonti filmiche con un archivio cartaceo, con un'emeroteca, e con letture in grado di far vivere il discorso sul cinema in un habitat ricco di umori culturali e storici più vasti, che non si riducano all'evocazione, a proposito o a sproposito, di qualche lampo d'intelligenza di Gilles Deleuze o di altri filosofi in libera uscita.

È chiaro che la novità reale di questo tipo di progetti non è data tanto dalla novità dei singoli contributi – che potranno essere più o meno brillanti, più o meno fondati su dati verificati e di prima mano e su interpretazioni fortemente caratterizzate – quanto dalla capacità dei singoli di muoversi all'interno di un disegno e di un orizzonte condiviso in cui tutti possano riconoscersi, senza rinunciare peraltro alle proprie caratteristiche specifiche.

In questo caso a me interessa porre l'accento sul metodo con cui viene affrontato il problema dell'unificazione degli strumenti adottati, la capacità di interrogazione preliminare sul regime di conoscenze su cui si intende costruire il progetto.

Un metodo si afferma quando è acquisito e condiviso da un gruppo e da un'istituzione, da una comunità di studiosi: la sua forza consiste non nella sua capacità di imporre delle regole e delle norme, ma nel rendere evidenti e accessibili i suoi procedimenti, nella sua plasticità rispetto alla varietà degli oggetti. Un passaggio obbligato e significativo, per qualsiasi impresa che intenda affrontare il territorio partendo da nuove ipotesi e ponendosi nuove responsabilità nei confronti dell'oggetto, è dato proprio dalla condivisione di alcuni principi comuni.

Partiamo dalla definizione dell'oggetto.

Parlo naturalmente pensando all'idea di storia del cinema su cui ho sempre lavorato, che pone il film certamente al punto di convergenza prospettica di tutte le linee e i processi formativi, lo considera il polo magnetico, e il punto di irradiazione di un'energia e di un valore estetico distinto e differenziante, ma, al tempo stesso, lo vede come il prodotto di

una materia complessa e differenziata che fa parte di un sistema più grande, un sistema talmente grande che a cent'anni dalla sua nascita sembra sempre più assumere un ruolo da protagonista nella storia del ventesimo secolo.

Quanto più entrano in campo forze diverse e competenze non omogenee, tanto più vanno ridefiniti i paradigmi, gli statuti, i codici, i lessici, i procedimenti, i protocolli. Importante è riuscire a possedere un'ottica che consenta la visione ravvicinata e quella d'insieme e, al tempo stesso, avere coscienza della discontinuità delle configurazioni, della possibilità di apertura a nuove conoscenze.



Ogni singolo film – per non parlare degli insiemi omogenei – attiva una rete sinaptica di relazioni che giungono in molti casi a toccare, delinare e modificare i gangli vitali di una società, a rappresentarne al livello più creativo i processi industriali e artigianali, a coglierne il mutamento di mentalità e in certi momenti a divenire quasi la manifestazione di un desiderio e di uno spirito universale. Ci sono dei film – penso a *Roma città aperta* – in cui lo sguardo di un singolo autore e il suo orizzonte d'attese coincide miracolosamente con quello dei suoi personaggi e di un pubblico vastissimo, potenzialmente universale.

Lo storico compie un percorso o un viaggio, a seconda degli obiettivi e delle ipotesi che lo guidano: è importante, per valutare i risultati della sua ricerca e il reale o fittizio avanzamento delle conoscenze, capire come si muove e si confronta con chi lo ha preceduto, il senso di affermazione delle sue esperienze e il senso di consapevolezza dei diversi percorsi conoscitivi, dei procedimenti adottati nelle ricerche, nei criteri di esplorazione, selezione e interrogazione delle fonti, nelle pratiche ideologiche e metodologiche che in passato hanno condotto alla conoscenza di un fenomeno. Sono il grado di consapevolezza e la capacità di misurarsi con la storia della storiografia e della critica che qualificano i caratteri della sua ricerca e in un certo senso ne segnano l'etica di base. Ogni atto storiografico, per quanto innovatore, appartiene a un flusso, a un sistema di rapporti e a un campo di forze che si sono evoluti e modificati nel tempo.

La storia non è mai misura di un singolo fatto, autore, atto creativo e fenomeno, ma di uno sguardo più ampio sulla realtà della vita collettiva. Il cinema in questo senso è un osservatorio storico privilegiato che si sviluppa trascinando con sé molte storie. La storia del cinema è storia di storie per eccellenza, una storia in cui finzione e realtà di mescolano di continuo e in cui la rappresentazione può surrogare e sostituire perfettamente la realtà nella memoria collettiva.

La stessa storia si dispone a strati orizzontali: ci arriva direttamente come storia evenemenziale e ci obbliga a lavorare, se vogliamo, sulla storia profonda. Per studiare la storia evenemenziale non abbiamo bisogno

Foto Leo Massa

Ingrid Bergman in una pausa di lavorazione

di particolari bagagli e attrezzature metodologiche. Lo storico evenemenziale si accontenta di poco: è certamente bulimico, ma per lui esiste una sorta di perfetta coincidenza tra la sua idea di fare storia e la semplice raccolta di dati. L'erudizione gli consente di definire con esattezza il suo territorio e il suo orizzonte di studio. La sua è per lo più una raccolta ordinata di dati che si vengono accumulando, senza che vi sia mai la volontà di interrogarli, di porsi dei problemi di relazione con altri fenomeni circostanti, interagenti o complanari.

Certamente ciò che dovrebbe unificare il lavoro dei ricercatori di stampo tardo-positivistico e quelli più stimolati dalle sfide della complessità viene da una moralità che dovrebbe presupporre in entrambi il rispetto e la fedeltà ai fatti.

Per studiare la storia profonda, in ogni caso, lo storico deve essere anche in grado di attivare delle funzioni conoscitive e interpretative che

Foto Leo Massa

Ingrid Bergman in una pausa di lavorazione

lo storico post-positivista non si sognerebbe mai di mettere in gioco, per paura di abbandonare, anche solo per un attimo, l'habitat dei documenti e delle informazioni che ha accumulato e coltivato con cura. I risultati dipendono anche in buona parte dalla qualità delle scelte, oltre che dalle doti inventive e dall'intelligenza del ricercatore nel distinguere i vari fatti in apparenza omogenei, o nel raggrupparli tra loro, nel percepirne le periodicità differenti, nel sapere che l'evoluzione linguistica ed espressiva non è sovrapponibile e correlabile a quella della tecnica.

Entrambi i tipi di approccio fanno avanzare le conoscenze, ma in maniera assai diversa. Da una parte si assiste a un accumulo di dati senza che vi sia una vera capacità di discernere e selezionare ciò che è veramente utile e ciò che non lo è, dall'altra si tentano dei passaggi nuovi, si saltano delle fasi, si mescolano e contaminano dei procedimenti. Insomma si assumono dei rischi cercando di vedere oltre la gittata immediata dello

sguardo e cercando di giungere a una visione del campo quanto più possibile aperta e stereoscopica. In effetti, credo che si possa e si debba misurare la gittata dello sguardo dello storico e la sua capacità di mettere a fuoco degli elementi rispetto ad altri, ma soprattutto la sua capacità di selezionare e alla fine far emergere ciò che ritiene realmente significativo e importante, sulla base di un confronto serrato tra i materiali.

Per chiarire come la penso ancora oggi ricorro a una frase di Arturo Graf, il fondatore del «Giornale storico della letteratura italiana», che mi è cara perché detta nel 1906 all'indomani della nascita del cinema, a proposito degli studi di storia della letteratura:

> Diluviarono le monografie di molto o poco volume, dieci mediocri per una buona, venti pessime per una mediocre e s'empirono di appunti, di ritagli, di minuzzoli, di residui eruditi: e a raccapezzarsi nella farraggine bisognò che la bibliografia s'arrapinasse e che indici e repertori crescessero sì fattamente di mole da rendere malagevole e dubbio il servizio che altri ne attende.

Il cinema è oggetto e fonte di storia, luogo privilegiato della memoria, specchio e modificatore del reale e dell'immaginario.

Quando lo storico si muove verso il passato deve tener conto del senso che si è accumulato nel tempo, delle interpretazioni vincenti, del successo e dell'insuccesso di un film, delle forze che hanno concorso alla sua realizzazione e circolazione, di quelle che lo hanno ostacolato, delle forze che lo hanno sostenuto, ne hanno fatto una bandiera ideologica, lo hanno usato strumentalmente per fini non cinematografici.

Le domande, i problemi di carattere generale che uno storico mediamente dotato si deve porre sono molte e variamente articolate. Ne suggerisco qualcuna: Che cosa rende unica l'opera di un regista e al tempo stesso che cosa la rende parte di un sistema e di una serie di insiemi che si dilatano o interagiscono anche grazie alla nostra capacità di osservare i fenomeni? Che cosa si sceglie di privilegiare? La storia come racconto? La storia come continuità lineare e ordinata di avvenimenti? La storia come memoria? La storia come problema?

Gli avvenimenti accadono simultaneamente, la certificazione della loro esistenza avviene grazie a procedimenti di istruzione, raccolta e organizzazione di documenti. Una raccolta ordinata e lineare di documenti ha il merito di isolare una serie di fatti. Ma la storia, come abbiamo detto, non è solo descrizione, è anche spiegazione e interpretazione, capacità di rischio e capacità connettiva tra serie di fenomeni difformi. La storia lavora contemporaneamente su più piani: sugli avvenimenti, sui micro e macrofenomeni e sulle loro relazioni, sulla memoria, sulla rappresentazione, sull'immaginario, sull'interazione delle forze in campo, sulle strutture profonde, sulle serie ora distinte e ora congruenti...

La società italiana – ad esempio – ha trovato molto a lungo nel cinema il mezzo privilegiato per rappresentarsi. Per rappresentare la propria realtà materiale, i propri desideri e la realtà virtuale.

Importante, a questo punto, è cercare di vedere come si può trasformare un semplice dato evenemenziale da punto di un sistema a elemento significativo all'interno di un campo di forze, vederne i collegamenti in rete. Le apparenze, i dati elementari possono costituire il plancton, ma non sono le vitamine e le proteine del lavoro storico. Lo storico si alimenta e manifesta la sua forza e la sua potenza grazie alle idee, alla capacità di concettualizzazione, alla capacità di cogliere dimensioni complesse nell'organismo elementare. L'esempio che segue si serve di alcuni documenti reperiti presso il Ministero dello Spettacolo relativi all'attività di una Commissione di censura nell'immediato dopoguerra. Ma il punto di partenza è molto più lontano...



Nella sala del Maggior Consiglio del Palazzo Ducale di Venezia la sequenza ordinata dei ritratti dei primi 76 dogi è interrotta da un fondo nero su cui è posta questa iscrizione: «Hic est locus Marini Faletrii decapitati pro criminibus». Mi è venuta in mente questa drammatica *damnatio memoriae* di Marin Faliero, doge veneziano reo di aver tentato una sommossa per impadronirsi del potere nel '300, quando mi sono trovato tra le mani una fotobusta del film *Harlem* di Carmine Gallone – conservata nell'archivio della censura cinematografica di questo dopoguerra del Ministero dello Spettacolo in via della Ferratella a Roma – ed ho osservato una striscetta nera che interrompeva i nomi degli interpreti principali (Elisa Cegani, Vivi Gioi, Massimo Grotti, Enrico Glori), cancellando quello di Osvaldo Valenti. E quando ho scorso il succoso dossier della domanda di revisione de *La cena delle beffe* di Alessandro Blasetti, a cui la nuova Direzione generale per la Cinematografia concede nel giugno 1946 il nulla osta per un ritorno immediato in circolazione a due condizioni: che venga proiettato nell'Italia centro meridionale, con l'esclusione delle città di Roma, Napoli e Firenze e che dai manifesti e dalla pubblicità «sia eliminato il nome di Osvaldo Valenti».

Quello di Valenti è di fatto l'unico nome di attore e uomo di spettacolo italiano che abbia partecipato a Salò nei confronti del quale si è esercitata una condanna alla cancellazione del ricordo così forte da attribuirgli, emblematicamente, il ruolo di capro espiatorio delle atrocità dell'esercito di Salò.

Una *damnatio* però parziale e all'italiana, che tiene anche conto del fatto che una parte consistente del paese ignora le ragioni per cui è stato condannato a morte e giustiziato il 28 aprile 1945 assieme a Luisa Ferida, ma sembra preoccuparsi che il cinema non diventi un elemento di prolungamento della lotta civile in una fase in cui si punta a ogni costo a

una rapida pacificazione nazionale. Nonostante queste precauzioni vediamo come, in certi paesi dell'Emilia Romagna in cui le ferite non si cicatrizzeranno tanto presto, venga dato alle fiamme *Harlem* di Gallone.

La censura che si rimette al lavoro all'indomani della Liberazione assume l'aspetto di Briareo (il mitico gigante dalle cento braccia e cinquanta teste) e, pur godendo di questo aspetto polimorfo, viene travolta da una quantità di situazioni impreviste che hanno a che fare con i motivi d'ordine pubblico più che con il comune senso del pudore e deve affrontare questi problemi alla luce di una legislazione che non muta sostanzialmente dai primi anni '30. Pur muovendosi in modo confuso dai sistemi dell'ordine dittatoriale verso le situazioni caotiche del disordine democratico, i nuovi organi censori e le forze politiche che li guidano e ispirano lavorano a pieno regime sostenuti in una prima fase dall'organo di pace dello Psychological Warfare Branch.



Parto da questo esempio minimo e da un lavoro di cui ho tirato appena alcuni fili per affermare che lo storico non è un collezionista di reliquie, un raccoglitore di curiosità, un accumulatore di dati, un incursore pirata nel campo delle idee e del lavoro altrui. Deve avere doti di rianimatore, doti chirurgiche e di vivisezionatore, deve saper usare l'occhio e la mano, saper pesare e distinguere le fonti, valorizzarle e scartarle, saper correlare i materiali in insiemi nuovi. Deve possedere i mezzi per verificare i dati.

I passaggi indispensabili nel lavoro sono pertanto i seguenti: registrazione di un dato, intelligenza del contesto, spiegazione e interpretazione. La storia non è solo descrizione, è anche apertura stereoscopica dello sguardo...

Oggi il lavoro dello storico del cinema appare assai più complesso rispetto al passato. Non si tratta più solo di lavorare su piccoli insiemi di film di un autore o di organizzare alcune serie omogenee di dati. Le possibilità che si aprono al ricercatore si sono dilatate in maniera enorme. E il lavoro del singolo può trovare sempre più posto all'interno di progetti di vasto respiro. Come appunto quello che sta per essere varato sulla *Storia del cinema italiano* dalla Scuola Nazionale di Cinema.

## Tempo passato e tempo storico

*Antonio Costa*

*Oh, lungo il cammino delle generazioni,*
*la luce!.... che recede,*
*recede.... opaca.... dell'immutato divenire.*
Carlo Emilio Gadda



Per il mio intervento[1] mi servirò di alcuni spunti che mi sono stati offerti dalla recente traduzione italiana di *Film History: An Introduction* di David Bordwell e Kristin Thompson[2]. L'edizione italiana è stata molto "chiacchierata" e poco recensita. Forse i potenziali recensori sono stati intimiditi e resi prudenti dal prestigio dei due autori, noti e stimati rappresentanti della scuola "neoformalista", e dal notevole impegno profuso dall'editore italiano per conservare il complesso intreccio tra il testo e la documentazione iconografica dell'originale.

Non pochi sono i motivi di interesse di quest'opera: le finalità didattiche che si pone; il retroterra culturale e metodologico da cui nasce; la sua impostazione editoriale; il suo impatto sui lettori (penso in particolare agli studenti, cui è prevalentemente destinata). In sintesi un'opera di questo tipo, come del resto qualsiasi storia del cinema (mondiale, continentale o nazionale che sia) pone una serie di problemi che definirei di ordine: a) teorico-metodologico; b) politico-culturale; c) didattico; d) editoriale.

### A volte ritornano

Partirò da una considerazione di tipo editoriale per risalire a questioni un po' più complesse. Il fatto che l'editore italiano di Bordwell e Thompson abbia mutato il "dimesso" *Film History: An Introduction* nel ben più impegnativo *Storia del cinema e dei film* merita qualche riflessione. Stiamo assistendo da qualche tempo a un vero e proprio ritorno delle (alle) storie. L'editore Einaudi ha varato da poco la *Storia del cinema mondiale* a cura di Gian Piero Brunetta (che, annunciata in 5 volumi, è già destinata ad accrescersi). E noi stessi siamo stati qui invitati a discutere di storie del cinema in concomitanza con l'avvio del progetto della *Storia del cinema italiano* curata dalla Scuola Nazionale di Cinema. Né mancano, in tale contesto, opere di carattere più sintetico, come ad esempio la *Storia del cinema* di Fernaldo Di Giammatteo[3].

Come interpretare questo fenomeno? Si tratta di una politica editoriale che tende a coprire settori sguarniti? O, piuttosto, di una sorta di ritor-

no all'ordine (bisogno di ritornare alla Storia – mettiamo pure la maiuscola – dopo tanta attenzione alle strutture)?

Indubbiamente, in considerazione delle esigenze delle nuove generazioni che cominciano a guardare con interesse al cinema nel suo complesso, stimolate da vari fattori (offerta televisiva che con il passaggio al satellitare ha ulteriormente incrementato il proprio livello quantitativo e qualitativo; università ecc.), si cerca di rispondere a un'accresciuta domanda di informazione. D'accordo. Ma perché le storie? Non bastano per questo i *reference books* (dizionari, filmografie ecc.)? Si tratta di due tipologie di opere, allo stesso tempo, opposte e complementari. I *reference books* sono stati spesso ritenuti delle alternative alla storie intese come "disegno storico" (termine, bisogna ammettere, da tempo caduto in disuso): una sorta di grado zero di discorso storico-interpretativo opportunamente sostituito da un insieme di dati certi. Le cose non sono però così semplici: da una parte, si ha l'impressione che il successo di queste nuove storie risponda primariamente a un'esigenza di tipo informativo, referenziale; dall'altra, si nota che, sotto le apparenti spoglie del *reference book*, può esserci una vera e propria *contro-storia* (sul modello del francese Francis Lacassin, per intenderci): un significativo esempio è dato dal recentissimo dizionario del cinema italiano "stracult" di Marco Giusti[4].



Dopo i decenni in cui il film è stato visto prima in quanto ideologia ('60 e '70), poi in quanto "testo" ('70 e '80), si è assistito a una sorta di azzeramento che ha riportato al film in quanto tale, alla sua materialità, si direbbe. È questa la dominante degli anni '90: il decennio del centenario, delle politiche cinetecarie, dei restauri. In altri termini, dopo aver coniugato *cinema e politica*, *cinema e semiotica*, gli anni '90 hanno visto l'affermazione del binomio *cinema e filologia*. È vero che quest'ultimo termine è guardato con sospetto, tanto dai cinetecari quanto dai nuovi teorici, per le sue ascendenze letterarie e logocentriche, ma serve a designare, se non altro per via analogica, le problematiche affrontate. Potrà sembrare paradossale che in un tale contesto, in cui filmografie e *reference books* dovrebbero farla da padroni, si sta assistendo, almeno da noi, a questo ritorno delle (alle) storie.

Un'interpretazione, a sua volta paradossale, di questo paradosso, potrebbe essere ricavata da un pamphlet di Paolo Cherchi Usai, recentemente uscito in forma definitiva e in traduzione italiana, dopo varie redazioni apparse in sedi diverse[5]. Avendo definito il cinema l'arte della distruzione delle immagini in movimento, Cherchi Usai afferma che la storia del cinema altro non può essere che la storia di questa distruzione. Per esempio, le varie periodizzazioni della storia del cinema da nient'altro sarebbero determinate che dalle differenti modalità di distruzione delle immagini in movimento. Nello stesso tempo, però, la storia del cinema sembra porsi come succedaneo delle immagini distrutte. Per rendere in

Foto Leo Massa

Ingrid Bergman e Marcello Caracciolo di Laurino (a destra) in una pausa di lavorazione

estrema sintesi la tesi di Cherchi Usai mi servirò di una celebre formula dello storico (*tout court*) William Dray, il quale definisce la storia *imaginative reenactment*. Viene sempre, ci ricorda implacabilmente Cherchi Usai (con buona pace dei cinetecari e restauratori), il momento in cui non è più possibile ripetere, riattivare le immagini in movimento: si sa che a causa della *vinegar syndrome*, nuovo spettro che si aggira per le cineteche, anche l'acetato ha gli anni, se non i giorni, contati. Poiché l'obiettivo di percepire le immagini in movimento nel loro stato ideale ("primordiale") è irraggiungibile e poiché la perdita e la dispersione sono sempre e comunque il destino delle immagini in movimento, non ci resta che ricorrere a quell'*imaginative reenactment* di cui parla William Dray a proposito degli eventi umani. Probabilmente, nessuno come Cherchi Usai ha portato a conseguenze estreme il realismo ontologico di André Bazin. Il cinema è a tal punto riproduzione della vita che ne imita la sua qualità

essenziale: la sua irreversibilità. Il cinema come la vita è, bazinianamente, «morte al lavoro». Non ci restano, quindi, che le storie, non ci resta che l'*imaginative reenactment* del tempo perduto (e delle immagini perdute). Se tutte le immagini in movimento fossero disponibili nella loro stato "ideale" – sostiene Cherchi Usai – non ci sarebbe una storia del cinema; allo stesso tempo, però, «l'esame generalizzato delle loro tracce si scontrerebbe con l'impossibilità di stabilire un criterio di rilevanza, ancor più di quanto accadrebbe se fossero tutte dissolte»[6].

**B & Th**



Tornando alla *Storia* di Bordwell & Thompson, diremo che la relazione tra storia economica e storia estetica del cinema (o, in altri termini, tra organizzazione economica e forma stilistica) costituisce l'opzione dichiarata di quest'opera[7], oltre che il tratto distintivo della ricerca neoformalista che ha avuto nel "classical Hollywood style" il suo luogo privilegiato di messa a punto[8]. Il problema non è tanto quello del grado di controllo che due soli autori, sia pure agguerriti e ben attrezzati, riescono a mantenere su fonti primarie e secondarie di cinematografie di tutti i tempi e tutti i paesi: del resto, del tutto onestamente, Bordwell & Thompson, avvertono il lettore italiano che non potrà aspettarsi una trattazione approfondita della propria cinematografia nazionale, anche se questa carenza potrà essere compensata dagli stimoli offerti dal suo inserimento in una «prospettiva comparativa e di respiro internazionale»[9]. Il problema sta piuttosto nel comprendere in che modo l'interdipendenza tra organizzazione economica, gestione del fattore tecnologico (innovazione) e storia delle forme, che sta alla base dell'interpretazione neoformalista del cinema hollywoodiano classico, trovi riscontri in altri sistemi di produzione.

Assai problematico mi sembra risultare il modo in cui i due autori riescono a trattare (e a contestualizzare) la questione dell'innovazione in rapporto agli specifici contesti nazionali. Prendiamo il caso del cinema italiano (a proposito del quale, è doveroso osservare che una più attenta revisione dell'edizione italiana avrebbe potuto evitare la ripetizione di alcuni errori di diversa entità presenti nell'originale). Parlando di tre film italiani abitualmente classificati come precursori del neorealismo (*I bambini ci guardano*, *4 passi fra le nuvole*, *Ossessione*), Bordwell e Thompson sottolineano piuttosto la loro dipendenza dal modello del cinema ufficiale: «Rivisti oggi [...] non sembrano più così lontani dal cinema ufficiale»; «*Ossessione* è addirittura più vicino al noir americano che al neorealismo del dopoguerra»; i tre film «sfruttano meccanismi dello *star system* e sfoggiano un'illuminazione da teatro di posa»[10].

Come si afferma nel contributo fondamentale della scuola neoformalista, l'oggetto specifico dell'indagine, che è appunto la pratica filmica,

non può essere compresa passando semplicemente in rassegna i film, le fonti extrafilmiche e gli apparati tecnico-produttivi. Essa deve emergere al punto di incrocio tra un oggetto storico (i dati empirici) e un oggetto teorico, che è sempre qualcosa di costruito, di prodotto da una domanda del ricercatore e che come tale deve essere dotato di coerenza logica e di valore pratico[11]. Il luogo di incrocio tra l'oggetto storico e l'oggetto teorico può essere individuato nell'idea metziana di *istituzione cinematografica* che comprende appunto il cinema come industria (modi di produzione), il cinema come organizzazione delle forme di percezione prodotte e condivise in una determinata società (modi di rappresentazione) e il cinema come oggetto di discorso di quanti sono legittimati a parlarne, scriverne, valutarlo (modi di ricezione)[12]. Ognuna di queste tre articolazioni del cinema come istituzione è un possibile oggetto di discorso storico: storia economica, storia delle forme, storia della ricezione.



Bordwell e Thompson nell'introduzione alla loro opera[13] impostano in modo del tutto corretto il problema dell'interrelazione tra i tre "oggetti", pur evidenziando la necessità che, una volta stabilita l'interrelazione, emerga, nel corso della "narrazione", ora uno ora l'altro. Il problema nasce appunto quando essi passano dalla trattazione della cinematografia hollywoodiana alle altre cinematografie.

## L'eccezione culturale

Non c'è dubbio che non solo una storia del cinema mondiale (o storia generale), ma anche una storia nazionale debbano essere condotte secondo una prospettiva comparatista. E altrettanto indubbio è il fatto che siffatta prospettiva risulterà, in un modo o nell'altro, hollywood-centrica, se non altro per il fatto che quello che Burch chiama il «modo di rappresentazione istituzionale» viene messo a punto a Hollywood. Tanto è vero che hollywood-centrica è, dopotutto, la stessa ricerca di Burch che peraltro ha teorizzato e studiato i modelli di un cinema antagonista, «lontano da Hollywood»[14].

Il vero problema derivante da una prospettiva che voglia essere coerentemente comparatista sta nel rapporto che si riesce a stabilire tra la "globalizzazione" del discorso storico e la "localizzazione" delle emergenze istituzionali, tecnico-linguistiche e stilistiche. Non potendo controllare allo stesso modo tutte le fonti e non potendo cogliere con pari esattezza nelle storie "locali" l'insieme delle correlazioni tra l'economico-istituzionale e l'estetico che costituisce lo specifico oggetto dell'indagine neoformalista, si finisce necessariamente per dipendere da sistemazioni preesistenti (e spesso approssimative) o per affidarsi a valutazioni empiriche.

Mi sembra, ad esempio, che nella trattazione del cinema non statunitense Bordwell e Thompson scivolino, pur adottando diverse sfumature

di valutazione, verso la «masterpiece tradition»[15] o «histoire Panthéon»[16], che avevano ampiamente superato attraverso precise opzioni di metodo, senza peraltro escludere il ruolo che l'apporto individuale e le opere eccezionali hanno nella storia del cinema.

Il risultato che ne deriva, anche nei casi in cui tradizionali giudizi vengano rivisti, è una storia del cinema europeo fatto all'insegna di quella che chiamerei l'*eccezione culturale*. E utilizzo volutamente un termine che è stato in auge all'epoca delle discussioni del trattamento da riservare alla produzione audiovisiva nell'ambito del GATT (General Agreement on Tariffs and Trade), in quanto ritengo che l'idea stessa di eccezione culturale sia programmaticamente minoritaria, finisca per diventare paradossalmente una forma di dipendenza dal modello cinematografico hollywoodiano[17]. Credo che negli anni di maggior vitalità, il cinema europeo mai si sia posto nella prospettiva minoritaria dell'eccezione culturale: basterebbe ricordare, per non parlare di decenni precedenti, la vicenda della Nouvelle Vague tra i '50 e i '60 o gli sviluppi del cinema d'autore italiano degli anni '60. Non mi sembra un caso, per esempio, che Bordwell e Thompson non colgano il significato del particolare rapporto tra modello europeo e modello americano rappresentato dalla "politique des auteurs" e l'implicito progetto di una koinè cinematografica che essa ha rappresentato. È evidente, però, che su questo piano il discorso non riguarda più solo opzioni teorico-metodologiche ma problemi di politica culturale.



## Memoria e generazioni

Dopo aver posto alcune questioni di carattere editoriale, teorico-metodologico e politico-culturale, vorrei soffermarmi brevemente sui problemi didattici implicati da una storia generale del cinema.

Indubbiamente, rispetto agli standard dell'editoria italiana (universitaria e non), l'opera di Bordwell e Thompson si pone (e in parte risolve) problemi di integrazione tra testo e immagine, al fine di raggiungere una maggiore efficacia didattica, soprattutto per quanto riguarda la necessità di poter far riferimento a precisi aspetti iconografici e formali. E il notevole sforzo compiuto dall'editore italiano di mantenere l'impostazione dell'originale costituisce un precedente di cui anche le future iniziative editoriali autoctone dovranno tener conto.

In fondo, la prospettiva "intermediale" diventerà sempre più un'esigenza dell'editoria sul cinema dei prossimi anni. Gli indubbi vantaggi che essa comporta, e ancor più comporterà una volta che si saprà integrare il supporto cartaceo con quello elettronico, sia off line (CD-ROM, DVD) che on line (internet), non debbono però far passare sotto silenzio gli svantaggi derivanti dalla "traduzione", che non è solo da una lingua a un'altra, ma da un sistema culturale a un altro. Nel caso di questa edizione, si so-

no poi aggiunti problemi di resa italiana del testo. Mi limiterò a un solo esempio: a proposito del film di Kubrick *The Killing* (*Rapina a mano armata*, 1955), il lettore italiano si imbatte in «un'asciutta voce "divina" fuori campo che indica il giorno e l'ora di molte scene»[18]. L'originale parla in effetti di «a dry "voice of God" commentator», riferendosi evidentemente alla voce di un narratore onnisciente, come ben comprende chiunque abbia un minimo di familiarità con la terminologia narratologica e con il film in questione (è chiaro che con simili svarioni traduttivi risulta difficile far apprezzare i meriti del metodo neoformalista).



Tuttavia l'uso universitario di un'opera di questo tipo (la cosa vale ormai per qualunque storia generale) pone un altro problema, che è indipendente dalle qualità, meriti o limiti del manuale in questione.

In fondo Bordwell & Thompson fanno ancora parte di quelle generazioni di storici del cinema (che è anche più o meno la nostra, di noi che insegniamo questa materia) per i quali l'esperienza del cinema (nel senso direi prima di tutto esistenziale del termine), l'esercizio della critica o della teoria e la formulazione di un discorso storico sul cinema restano strettamente connessi. Non solo: la stessa conoscenza del cinema muto o del cinema tra le due guerre è avvenuta per molti di noi contestualmente all'avventura continua della scoperta delle nuove tendenze del cinema contemporaneo; in fondo senza soluzione di continuità.

Facendo riferimento a una distinzione ben nota agli storici, chi fa storia del cinema si trova coinvolto in un discorso che appartiene insieme al *tempo passato* e al *tempo storico*. Il *tempo passato* attiene ai *processi soggettivi vitali* (prendo in prestito la definizione da Gian Enrico Rusconi): i film di cui parlo appartengono in varia misura alla mia generazione, alla mia memoria, investono il mio vissuto (esistenziale, intellettuale, *cinéphile*). Il tempo storico è invece il risultato di un lavoro storiografico. Esso è frutto di una pratica istituzionale, con regole, procedure, luoghi deputati.

Il lavoro di didattica di storia del cinema si svolge oggi all'incrocio tra il tempo *passato* e il tempo *storico*. In che misura è possibile comunicare l'esperienza del tempo *passato* e, allo stesso tempo, istituire il tempo *storico*? Quale coscienza abbiamo delle interazioni e interferenze tra i due tempi?

Chiunque abbia esperienza di didattica della storia del cinema conosce il disorientamento e la frustrazione dei suoi giovani allievi di fronte alle storie generali (e il tutto si è ripetuto, per quanto riguarda la mia esperienza, anche con Bordwell & Thompson, nonostante le finalità didattiche perseguite dagli autori). Privi delle bussola del tempo vissuto, gli studenti male si orientano nella selva dell'oggettivazione del tempo storico. Il dialogo tra le generazioni, si sa, è sempre stato difficile. Nel caso della storia del cinema, dopo aver condiviso entusiasmi e speranza di chi vedeva nell'introduzione di questa nuova disciplina l'irruzione del tempo

vissuto nelle aule di studio, ci si trova ora di fronte al problema di un suo riflusso nella dimensione del tempo storico, con l'aggiunta di una serie di aggravanti derivanti da problemi di istituzionalizzazione disciplinare che sono ancora ben lontani dall'essere risolti.

È probabile che un'istituzionalizzazione della pratiche storiografiche in senso forte possa avvenire solo all'interno di una cinematografia nazionale e, ancor meglio, nell'ambito degli studi monografici, anche se la prospettiva comparatistica sarà comunque d'obbligo e lo studio della ricezione del cinema nel suo complesso (e quindi non solo del cinema nazionale) costituirà sempre e comunque un oggetto di primaria importanza.

Come ha scritto egregiamente Marc Augé a proposito della (delle) *Histoire(s) du cinéma* di Jean-Luc Godard, «c'est bien évidemment un affaire de mémoire et de génération»[19]. Ogni generazione ha la sua «*veritable histoire du cinéma*»: anche per la storia del cinema, si tratta di trovare gli strumenti, le procedure e, soprattutto, il *senso* del passaggio dal *tempo passato* al *tempo storico*.



---

**1.** Il presente testo riprende, con poche varianti e alcune integrazioni, l'intervento fatto al convegno della CUC (Roma, 16-17 dicembre 1999) e conserva, pertanto, l'andamento schematico dell'intervento orale.
**2.** David Bordwell e Kristin Thompson, *Storia del cinema e dei film*, (trad. it. di A. Farina e R. Centola), Il Castoro, Milano, 1998.
**3.** Fernaldo Di Giammatteo, *Storia del cinema*, Marsilio, Venezia, 1998.
**4.** Marco Giusti, *Dizionario dei film italiani stracult*, Sperling & Kupfer, Milano, 1999.
**5.** Paolo Cherchi Usai, *L'ultimo spettatore. Sulla distruzione del cinema*, Il Castoro, Milano, 1999.
**6.** *Id.*, p. 13.
**7.** Bordwell e Thompson, *Storia del cinema e dei film*, cit., vol. I, p. 33.
**8.** D. Bordwell, J. Staiger e K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Routledge & Kegan Paul, London, 1985.
**9.** D. Bordwell e K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, cit., vol. I, p. 14.
**10.** *Id.*, p. 385.
**11.** Cfr. D. Bordwell, J. Staiger e K. Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, cit., p. XV.
**12.** Christian Metz, *Cinema e psicanalisi. Il significante immaginario*, trad. it. di D. Orati, Marsilio, Venezia, 1980, pp. 12-15.
**13.** D. Bordwell e K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, cit., vol. I, cap. *Storia, storiografia, storia del cinema*, pp. 22-35.
**14.** Noël Burch, *Il lucernario dell'infinito. Nascita del linguaggio cinematografico*, Pratiche, Parma, 1994. Va ricordato che esistono notevoli divergenze tra l'impostazione storiografica di Burch e quella della scuola neoformalista; cfr. K. Thompson e D. Bordwell, *Linearità, materialismo e lo studio del cinema americano delle origini*, «Segnocinema», IV, 13, maggio 1984, pp. 10-16.
**15.** Robert C. Allen e Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*, Alfred A. Knopf, New York, 1985, p. 68.
**16.** Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Armand Colin, Paris, 1992, pp. 136-137.
**17.** Su questo aspetto del problema, mi permetto di rinviare a A. Costa, *La guerra del cinema*, «La Rivista dei Libri», IV, 2, febbraio 1994, p. 7.
**18.** D. Bordwell e K. Thompson, *Storia del cinema e dei film*, cit., vol. II, p. 50.
**19.** Marc Augé, *L'écran mémoire*, «Art Press», numéro hors série *Le Siècle de Jean-Luc Godard. Guide pour "Histoire(s) du cinéma"*, novembre 1998, p. 83.

# 2000 o 2001? Problemi di periodizzazione

*Alberto Farassino*



## Introduzione

Negli ultimi mesi del 1999 tutti ci preparavamo a festeggiare l'inizio del nuovo millennio, anche se di tanto in tanto qualcuno ricordava che, matematicamente parlando, esso sarebbe iniziato solo il 1° gennaio 2001. Lo sapeva bene un tipo preciso come Kubrick, e lo sapevano bene anche il Ray Bradbury di *Cronache Marziane* e l'Arno Schmidt de *La repubblica dei dotti*, tutte opere ambientate nel vero primo anno del terzo millennio. Per la gente comune però, l'anno di svolta era il 2000, che per primo metteva un due davanti alle altre tre cifre. E avevano ragione loro, i *tour operators* e le persone che si erano comprate lo champagne migliore, perché le date hanno un valore simbolico e non solo convenzionale o matematico, e festeggiare il magico, rotondo 2000 non è come festeggiare un numero un po' goffo come il 2001.

E tuttavia resta qualche dubbio: a chi dobbiamo dare più credito in sede scientifica? Dobbiamo stare con i matematici e i misuratori esatti o con il sentire comune? Che poi vuol dire, per quanto ci riguarda: quando e come iniziano, quando e come finiscono i periodi storici? E prima ancora: esistono quelle unità che chiamiamo periodi, epoche ecc. o non c'è che un flusso continuo di eventi, più o meno o per nulla legati fra loro, e da descrivere solo in base a questi eventuali legami, che non sono mai solamente cronologici?

## Date... già date

Ovviamente queste domande non si porrebbero se i periodi storici non diventassero discorsi, e i discorsi scritture, e le scritture pagine e volumi. E dunque, poiché dietro a tali ragionamenti forse un po' astratti c'è un oggetto molto concreto, anche se ancora virtuale, quale la nostra futura *Storia del Cinema Italiano* (d'ora in poi SCI), queste domande diventano molto pratiche e, se volete, terra-terra: dove devono iniziare e finire i volumi, e i tomi, e i capitoli delle storie del cinema?

Non è solo un problema tecnico-editoriale, poiché un volume o tomo di un'opera collettiva, nel dare un'idea del periodo che abbraccia attraverso date di inizio e di fine, inevitabilmente finisce per identificarlo come un'unità storiografica. Le date in copertina o sul dorso non possono limitarsi alla funzione pratica di pura identificazione o separazione dei volumi. Separano anche, appunto, dei periodi, diventano date marcanti di svolte, inizi e conclusioni.

Ricordo che quando ero bambino persino le analoghe indicazioni, pur espresse in lettere, sul dorso dei volumi della Treccani di mio padre erano per me delle parole magiche, che individuavano personaggi e concetti mitologici del misterioso mondo della cultura: A-Agri, Agro-Ammi, Ammo-Arbi e poi andando avanti Crompi-Crocc, o Malc-Messic, o Scar-Soc e anche Topo-Ved. Meno affascinanti, anche perché ero ormai cresciuto, furono poi le delimitazioni alfabetiche dei volumi dell'*Enciclopedia dello Spettacolo*: A-Bar, Bas-Cap, Car-Daf, anche se al centro c'era un intrigante Fan-Guard seguito da un notevole Guari-Mako e da un interessante Mal-Perg, mentre devo dire che il nostro glorioso *Filmlexicon* con i suoi A-B, C-D, E-F ecc. era aridamente privo di ogni suggestione.

Ma lasciamo queste parole magico-simboliche delle enciclopedie e torniamo alle date della storia, e alla carica simbolica che comunque anch'esse hanno. Nelle prime riunioni del Comitato Scientifico della SCI si è discusso della questione, prospettando tre ipotesi possibili di separazioni dei volumi-periodi. La prima è la semplice giustapposizione: primo volume dal 1895-1907; secondo dal 1908-1914; terzo dal 1915 ecc. La seconda invece è l'accavallamento sistematico: se il primo volume va dal 1895 al 1907, il secondo andrà dal 1907 al 1914 e il terzo dal 1914 al 1923. Ipotesi immediatamente apparsa come suggestiva ma poi scartata perché esplicitava, in fondo inutilmente, quello che dovrebbe essere già ovvio: le date non sono saracinesche, hanno un valore soprattutto convenzionale, ed è evidente che ogni volume può e deve sforare i suoi limiti cronologici ogni volta che la materia o il discorso lo richiedono. Come diceva Huizinga[1], compito dello storico è *descrivere* e non *delimitare*, neppure cronologicamente. Semmai egli deve anzi sistematicamente "allargarsi". La terza ipotesi, che era quella già adottata spontaneamente all'inizio, prima di una riflessione un po' più meditata sul problema, è una combinazione fra le prima due: giustapposizione o accavallamento a seconda dei casi, a indicare cioè in alcuni casi transizioni fra diversi periodi più lunghe e lente, che avvengono per così dire in dissolvenza e forse senza eventi particolarmente marcanti, e altre volte invece degli stacchi più netti, in corrispondenza di conclusioni o inizi più forti e improvvisi.

Ma anche questa è una distinzione che dipende forse più dalla prospettiva storiografica che dai fatti in sé: più in generale, la scelta delle date successive o accavallate, dietro al suo aspetto apparentemente solo

Foto Leo Massa

Ingrid Bergman inquadra Enzo Serafin con la sua cinepresa a 16mm

convenzionale o blandamente simbolico, suggerisce in realtà una differenza importante fra una concezione della storia più lineare e continuista e una più fattuale o dispersiva o per così dire "fratturista", che vede la storia come aggregazione di fatti che si raccolgono attorno a nuclei, eventi o fenomeni che li spiegano, e non come processo sostanzialmente lineare e dunque quasi inevitabilmente deterministico.

## Nomi, periodi, e ancora date

Parallelamente alla questione delle date, si è sollevato il problema, che ancora una volta non è solo tecnico-editoriale, della denominazione dei vari periodi identificati dalle date stesse. Denominazione che in alcuni casi è facile e ovvia ("Neorealismo", "Cinema di guerra" ecc.), in altri è problematica e può rivelarsi forse impossibile o deviante, ma credo deb-

ba essere cercata perché individua appunto il nucleo aggregante di un periodo, ciò che veramente, al di là delle date, lo determina come una *unità* di discorso storiografico.

Ritornerò su questo punto, ora però vorrei dire ancora qualcosa sulle date, poiché sono partito rivendicandone il valore simbolico.

Certamente ci sono date forti sulle quali pare impossibile, per così dire, non fermarsi: sono tappe obbligate di un percorso, almeno per la comune sensibilità storico-cinematografica attuale. Se ci si pensa, si vedrà che sono in genere le date in cui si concentrano sia importanti avvenimenti della storia politica o civile, sia importanti fenomeni della serie cinematografica e anche importanti film, i quali dunque finiscono per essere considerati opere di svolta, di apertura e chiusura di un periodo o una tendenza: 1914, 1945, 1960...



Ma vi sono altre date forti, anche se ad esse non corrispondono grandi film o grandi eventi storico-politici, perché rivelano significative coincidenze storico-culturali. Si è spesso sottolineato, ad esempio, che nel 1895, insieme al Cinematografo, nascono la radio e la psicoanalisi e anche, per qualche aspetto o fatto che ora non ricordo esattamente, l'aviazione.

Restando nella sola storia del cinema c'è il 1934, che è la data non solo italiana dell'avvio delle Grandi Codificazioni: l'entrata in vigore del codice Hays in Usa, la proclamazione della dottrina del realismo socialista in Urss, la nuova legislazione nazionalsocialista sul cinema in Germania, la costituzione della Direzione Generale della Cinematografia in Italia, l'idea "frontista" di un Centro Nazionale del Cinema in Francia.

In questi casi la data è lo strumento, retorico più che storico o scientifico, che serve a introdurre una certa argomentazione. Resta il fatto che serve ed è difficilmente trascurabile. Nel suo delizioso libretto *Una storia modello*[2], Raymond Queneau scrive: «Quanto ai fatti di ordine annalistico, la critica fatta dalla storia-narrazione a ogni tentativo [nella pessima traduzione italiana è scritto "saggio"] di serie periodiche di date verte sulla scelta stessa di queste date». Ma, continua, «importa sapere ciò che è importante, un evento, una battaglia, una scoperta».

Insomma, ci sono date più importanti di altre perché ci sono eventi più importanti di altri. E tuttavia questo non ci autorizza ancora a considerare certe date come elementi di periodizzazione, inizi o conclusioni di qualcosa.

## Secoli, lustri, decenni

Un periodo ha soprattutto una durata, che conta per la sua estensione e la sua eventuale articolazione interna e non solo per i suoi confini.

Proprio Queneau a questo proposito ci offre un altro aforisma, che utilizzo subito: «Il secolo è per definizione la durata di un'esperienza

umana collettiva. Concretamente, è il tempo (variabile) compreso tra un momento qualunque e il momento in cui muore l'ultimo degli uomini nati nel momento iniziale scelto. È un'unità di misura storica naturale».

Difficile dunque fare a meno di questa tradizionale unità di periodizzazione, anche se per Queneau l'unità dei cento anni può decorrere da qualsiasi momento. Ma, se esiste già una legittimità "naturale" per una certa durata, il suo inizio e la sua fine in date almeno simbolicamente significative non possono che rafforzarla. L'anno 2000, o 1900, anche in assenza di eventi importanti, resteranno date più significative di altre perché in esse si avverte con maggiore evidenza, attraverso l'inizio o la fine, l'esistenza dell'unità-secolo.



L'idea di Queneau, anche a considerarne il tono semiserio comune a tutto il suo libretto, potrebbe essere ripresa riconducendola alla vita del cinema. Fino a qualche tempo fa si calcolava la vita commerciale di un film in cinque anni e, anche se oggi moltissimo è cambiato, si può ipotizzare che cinque anni siano pressappoco quelli nei quali un film resta "nuovo" o almeno recente e dopo i quali o diventa un classico, un film di culto ecc. o esce dalla memoria collettiva. Forse per il cinema il quinquennio rappresenta dunque una buona "unità naturale" e infatti spesso alla prova empirica si rivela pertinente. Per molti movimenti e tendenze la fase iniziale o più significativa dura non più di una cinquina d'anni.

Forse per questo, e credo "naturalmente", la SCI è stata sostanzialmente suddivisa in periodi-volumi di estensione quasi sempre quinquennale, fatti salvi gli anni iniziali, (che peraltro in una prima ipotesi erano stati suddivisi nello stesso modo) e quelli finali, poiché l'ultimo volume prospettato va addirittura dal 1986 al 2000, ma per l'evidente motivo che ci manca la cosiddetta distanza storica per vederne meglio le articolazioni più minute. Con questo non voglio affermare il principio, frutto di un equivoco logico-lessicale, secondo cui l'eccezione conferma la regola, voglio solo far notare che la regola è superabile in presenza di determinazioni più forti.

Certo è assai più diffusa, come periodizzazione spontanea, quella per decenni. Per la quale bisogna ancora una volta distinguere l'estensione dalle date-limite, così come Queneau fa per i secoli. Da un lato, infatti, ci sono i decenni visti come sottomultipli del secolo, come unità decimali con date di inizio e fine prefissate, anche se ovviamente da intendere con elasticità. E in effetti espressioni quali anni '30, anni '50, anni '60 hanno un significato storico generale – come pure generico – a cui difficilmente anche la storia del cinema può sottrarsi. D'altro canto, è vero che i decenni sembrano solo concetti vaghi, usabili solo per approssimazioni e privi di alcuna legittimità scientifica, ma è vero altresì che qualche volta calare sulla realtà ipotesi di articolazione "astratta" può dare interessanti risultati: in passato mi è accaduto ad esempio di riflettere – per una pura suggestione esterna quale il titolo di un convegno – sulla proficuità della nozio-

Foto Leo Massa

Saro Urzì, dal set vicino di *Beat the Devil* di John Huston, visita Rossellini a Maiori

ne di "anni '40" per la storia del cinema italiano, che senza negare la frattura interna, appunto quinquennale (l'aurea data 1945), da un lato separa utilmente la prima parte del decennio dagli anni '30, che un tempo venivano fatti indebitamente durare fino al 1943, e dall'altro mette in luce rapporti di continuità interni al decennio e a certi suoi autori – ad esempio De Sica, Lattuada, Soldati e anche Rossellini – tutt'altro che trascurabili. D'altronde vi possono essere anche unità decennali che non necessariamente iniziano o terminano quando l'anno finisce con uno zero.

Per quanto riguarda invece l'unità decennale ad inizio "libero", un'interessante e ardita periodizzazione proposta proprio dalla SCI è per esempio quella 1924-1933, che addirittura "salta" una data un tempo giudicata fortissima come il 1930, inizio del cinema sonoro in Italia.

Tornerò su questo tema e in generale sulla questione degli inizi, ma è vero che nel caso specifico esiste una sostanziale continuità di proble-

matiche, di dibattiti e anche di figure marcanti (Pittaluga, essenzialmente) fra i secondi anni '20 e i primi anni '30 e il fatto che i film (alcuni film) siano o no parlanti è relativamente secondario.

## Unità e periodi

Naturalmente bisogna sempre sospettare delle unità già date, e non solo quando esse hanno la rigidità del sistema decimale che con i suoi secoli, decenni, lustri o anche millenni, e con il loro indotto massmediologico (gli anniversari), ha sostituito in effetti le numerologie magiche basate sul tre o il sette.



La questione non delle *date* ma delle unità e articolazioni "già date" è affrontata da Foucault in un testo ormai vecchio, ma a cui resto intellettualmente affezionato, *Archeologia del sapere*[3], che riguarda più in generale le unità del discorso storico, e dunque anche i periodi storici. In esso Foucault indicava le «nozioni da eliminare» («tradizione», «influenza», «sviluppo e evoluzione» ecc.) e quelle di cui sospettare («genere» e persino «opera» e «libro»), ed enunciava un principio: «Non accetterò gli insiemi che la storia mi propone se non per metterli subito in questione, per smontarli e sapere se si possono legittimamente ricomporre». Bisogna liberarsi da quegli insiemi che si presentano come *unità naturali* per essere liberi di descrivere altre unità «per mezzo di un insieme di decisioni controllate».

Dobbiamo dunque già abbandonare le unità "naturali" o simboliche del secolo o del quinquennio appena rivendicate? Foucault, forse meno estremista di quel che allora ci pareva, diceva in realtà che erano accettabili «delimitazioni provvisorie». Le unità date - secoli, decenni ecc. – possono insomma essere utilizzate *provvisoriamente*, sono pre-sistemazioni del corpus storico, diciamo pre-periodizzazioni di prova. Si può tentare di utilizzarle perché potrebbero funzionare e in questo caso sarebbero più espressive di altre.

Lo stesso Foucault non escludeva inoltre varie «forme di regolarità»: «relazioni tra enunciati, relazioni tra gruppi di enunciati ecc.». Possiamo prendere la nozione di periodo, che mette in relazione «enunciati» per la loro vicinanza cronologica, come una di queste: un'unità che non deve essere accettata sulla base di schemi dati, ma richiede di essere costruita dallo storico.

Si tratta di una nozione – per quanto io sappia – poco studiata almeno in campo cinematografico, e comunque non quanto altre quali "genere" o "movimento", anche se è una delle più utilizzate, e spesso senza altre specificazioni. Si parla tranquillamente di cinema francese degli anni '30, o di cinema americano degli anni '70, o di cinema russo degli anni '20. Ma senza una precisa consapevolezza di cosa indichi e implichi la definizione annalistica.

Per esempio non esistono riflessioni sulle eventuali caratteristiche strutturali, sulle possibili articolazioni interne di un periodo storico-cinematografico, anche se certi modelli utilizzati piuttosto per altri insiemi

quali i generi e i movimenti – essendo basati su elementi temporali – sembrano non solo ben applicarsi ai periodi ma derivare da una esplicita volontà di periodizzazione applicata ad altre unità.

Sono i modelli (di origine per così dire biologica, costruiti sul modello delle età dell'uomo) che vedono i generi o le tendenze suddivisi in cicli o fasi. In genere si ipotizza che un'unità storiografica di questo tipo abbia:

1. una fase iniziale, sperimentale o spontaneistica;
2. una fase adulta o classica o aurea;
3. una fase matura di autoconsapevolezza e di istituzionalizzazione;
4. una fase tardiva, di tipo manieristico o anche "fiammeggiante" oppure crepuscolare, auto critica, autoironica, o anche autodistruttiva.



È un modello che si applica facilmente ai generi, come il western, o ai movimenti, come ad esempio il neorealismo, ma solo in quanto sono, appunto, periodizzati. Un genere o uno stile, una volta calato nella storia e nel tempo, subirebbe questa evoluzione e dunque anche questa articolazione interna, certamente non rigida né obbligata ma spesso verificabile. Per il neorealismo, ad esempio, è assai facile individuare i film e gli eventi che identificano queste fasi. Ma proprio l'esempio del neorealismo ci aiuta e ci spinge ad aggiungere altre due fasi, in testa e in coda, a questo modello. Una è l'anticipazione, o la prefigurazione, rappresentata – senza esagerare nel cercare antecedenti lontani come quando si tendeva a "neorealisticizzare" tutta la storia del cinema italiano – dal breve periodo che comprende *Ossessione*, *I bambini ci guardano* ecc. L'altra è la fase non solo tardiva ma epigonale, già un po' anacronistica, che per il neorealismo potrebbe riguardare film come *Il tetto* fino a *Un ettaro di cielo*.

E il caso del neorealismo ci ricorda che c'è anche l'essenza *utopica* di un movimento, quella rappresentata e soprattutto teorizzata da Zavattini, che non possiamo chiamare una fase perché appunto propriamente non c'è, ed è in qualche modo fuori da esso, o accompagna il suo sviluppo come una storia parallela e soltanto ideale.

## Di alcune fasi speciali

Ma, oltre alle questioni di durata e di articolazione interna, restano i problemi di inizio e fine, e dunque di limite, che la presenza di fasi anticipatorie ed epigonali sfuma ma non annulla.

La data, specie d'inizio, propone implicitamente un concetto di inizio, di matrice, e dunque di origine di cui diffidare. E non solo per i motivi che potrebbe suggerire Foucault. Per altri aspetti, anche Deleuze[4] osserva che «l'essenza di una cosa non appare mai all'inizio ma in mezzo, nel corso del suo sviluppo, quando le sue forze si sono consolidate». È il problema dell'«apparizione del nuovo». Bergson, scrive Deleuze, «diceva che la novità della vita non poteva apparire agli inizi perché all'inizio la

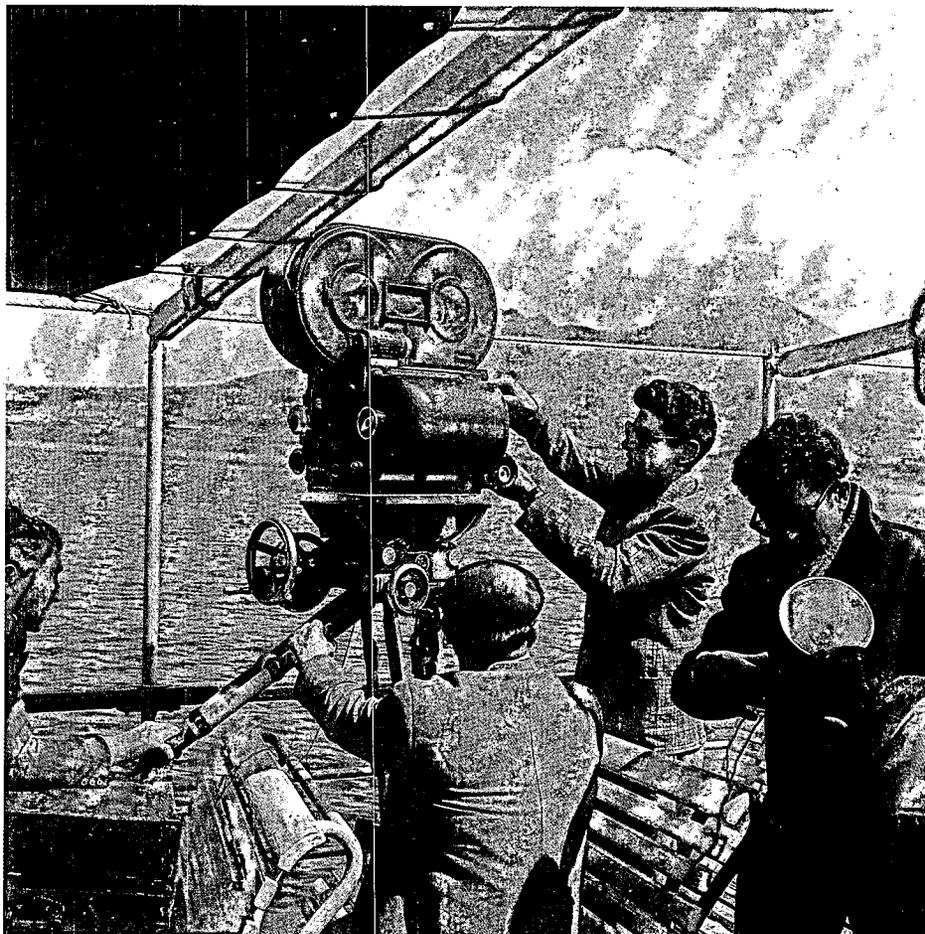



Foto Leo Massa

Rossellini (di spalle) gira l'inquadratura del traghetto che porta Sanders da Capri a Napoli

vita era assolutamente costretta a imitare la materia». Così, continua il teorico francese, il cinema «ai suoi inizi non è forse costretto a imitare la percezione naturale?». La sua evoluzione, la conquista della sua essenza o novità, arriveranno più tardi, attraverso il montaggio, la cinepresa mobile, l'emancipazione della ripresa rispetto alla proiezione.

Il discorso si può fare per l'apparizione di molte novità tecniche del cinema: il sonoro, il colore ecc. E per i periodi-movimenti come appunto il neorealismo. *Roma città aperta*, film-inizio, è ancora costretto a imitare il melodramma, la commedia, il cinema di propaganda precedente, pur portando in sé un'enorme quantità di "nuovo". *Paisà* sarà già più libero e più vicino all'essenza del fenomeno. La quale si manifesta presto ma, appunto, non *subito*.

Un altro esempio: il sommario, sia pur provvisorio, della nostra SCI indica che il volume 1934-1939 si occuperà dei «primi film del sonoro». Il

che apparentemente è scorretto, se il sonoro in Italia inizia nel 1930. Ma è vero che il cinema sonoro inteso non come pura innovazione o adeguamento tecnico, e anche creativo, ma come *sistema*, come nuova fase del cinema che implica un suo nuovo assetto produttivo, narrativo, istituzionale, inizia ad anni '30 già ben avanzati.

Ritroviamo dunque quella distinzione fra lo stato nascente o iniziale di un fenomeno e di un periodo e la sua fase aurea, o adulta, o "essenziale".

Se queste diverse fasi si collocano in due periodi storici diversi, divisi da altre e più importanti articolazioni, dove dovremo collocare il fenomeno in questione? A quale periodo esso più legittimamente appartiene? A quale tomo o volume?

Esempio: per il western all'italiana vi è notoriamente un film capostipite, uscito nel 1964; vi sono anche, un po' meno notoriamente, alcuni altri film che lo hanno preceduto, anche se non ebbero alcuna risonanza. Ma la sua affermazione come genere avviene nella seconda metà degli anni '60. Nonostante l'esplosività del suo inizio, il fenomeno sarebbe dunque da collocare più in un volume 1965-69 che in uno 1960-64, evidentemente con tutti i ritorni all'indietro che un discorso storico consente e anzi esige. E tuttavia quel 1964, quell'irruzione violenta e trascinante, continua a intrigarci. Il problema allora è, visto che lo spaghetti-western non è comunque per il cinema italiano un fenomeno pervasivo, che può costituire esso stesso un riferimento di comprensione complessiva di un periodo come sono stati il neorealismo, o forse il fascismo, o la cultura liberty: in quale serie di fenomeni, o in quale fenomeno più complessivo, il western all'italiana può essere meglio spiegato? È meglio spiegabile, nonostante alcuni suoi aspetti apparentemente regressivi, dalla modernizzazione del cinema italiano che caratterizza i primi anni '60 o da quel certo riflusso e assestamento che caratterizza gli anni '65-68, prima di una nuova fase di invenzione e movimento?

Il problema non riguarda insomma il periodo cui esso "appartiene", ma la sua migliore spiegabilità. È quanto osservava già Huizinga mettendo in discussione il concetto di «appartenenza»: «Non esiste un'appartenenza [...] non ci sono limiti per l'ampiezza e il contenuto di un complesso storico» perché in esso si collocheranno tutti i fatti «in cui il mio spirito vede un qualche rapporto col fenomeno in questione».

Dovremmo considerare dunque le date come marcatori deboli, anche quando in sé sono date forti, di avvenimenti importanti: esse non delimitano mai, suggeriscono campi fluidi, aree di attrazioni, periodi in cui si verificano molti eventi riconducibili a un comune principio di spiegazione. Tra il 1945 e il 1949 il cinema italiano si spiega attraverso il neorealismo, prima e dopo queste date si spiega meglio attraverso altre nozioni, probabilmente contrastanti rispetto a quella di neorealismo, anche se – sia prima che dopo – esso può comprendere già o ancora film neoreali-

sti. Non si tratta dunque di non parlare di neorealismo prima o dopo la sua fase di manifestazione più piena, non si tratta di negare gli elementi di continuità, si tratta solo di evitare quegli accaparramenti, estensioni, allargamenti prepotenti e invadenti, da parte dei fenomeni e periodi più forti su quelli più deboli, meno fortemente caratterizzati.

Si può citare qui nuovamente Huizinga: «Nella prima metà dell'Ottocento il termine Rinascimento era stato accettato dagli storici per indicare un movimento spirituale, apparentemente ben circoscritto, che caratterizzava un periodo determinato. In seguito ci si accorse però che, in primo luogo, la natura, le dimensioni e i limiti temporali del movimento non potevano affatto essere stabiliti con precisione; e in secondo luogo che movimenti affini si erano avuti anche in altri tempi e paesi. Si cominciò così ad estendere enormemente la portata del termine Rinascimento. Si fece iniziare *il* Rinascimento già nel Duecento e lo si fece continuare fino a Cinquecento inoltrato; ci si mise a parlare di "rinascimento carolingio" e di "rinascimenti" in generale. Ma con ciò il termine aveva inavvertitamente perduto la sua polpa, il suo sapore, il suo valore. Un termine storico resta valido soltanto finché il suo gusto richiama un passato storico ben determinato che si può rievocare in immagini ben nette. Quando io dico Rinascimento italiano intendo dire tutto ciò che è compreso fra Donatello e Tiziano, ma non di più».



Huizinga assimila il «processo inflazionistico» subito dal termine Rinascimento a quelli toccati in seguito ai termini gotico e barocco. In realtà non è così, poiché questi ultimi – come altri, per esempio surrealismo o espressionismo – hanno assunto anche un significato trans-storico, formale, stilistico, che invece Rinascimento non ha mai preso (quando viene usato oggi, per esempio nell'espressione «British Renaissance», indica sempre una fase storica in rapporto a un recente passato, non uno stile). Il suo discorso si adatta invece bene al termine neorealismo, per il quale – con una corrispondenza quasi esatta fra i secoli dell'Arte e i decenni del cinema – si può dire che lo si è fatto iniziare anche prima del "Duecento" (*Sperduti nel buio*) e terminare nel Cinquecento inoltrato. Poiché a volte la continuità è solo una rivendicazione di lignaggio illustre, o un tentativo di spiegare il nuovo attraverso il già conosciuto. Il neorealismo ha neorealisticizzato film, dibattiti, teorie e poetiche che avrebbero anche potuto avere tutt'altri sbocchi, e che sono stati considerati sue prefigurazioni solo perché esso è stato il fenomeno vincente. Personalmente ritengo che in «Cinema» vecchia serie ci fosse ben poco di pre-neorealistico, e che si siano attribuiti quegli articoli e quei dibattiti all'area neorealistica solo per – detto un po' volgarmente – farli salire sul carro del vincitore. E vero che la storia è appunto ciò che si fa col senno di poi, ma il rischio è di diluire, di far perdere «polpa, sapore e valore» a un fenomeno e alla sua definizione.

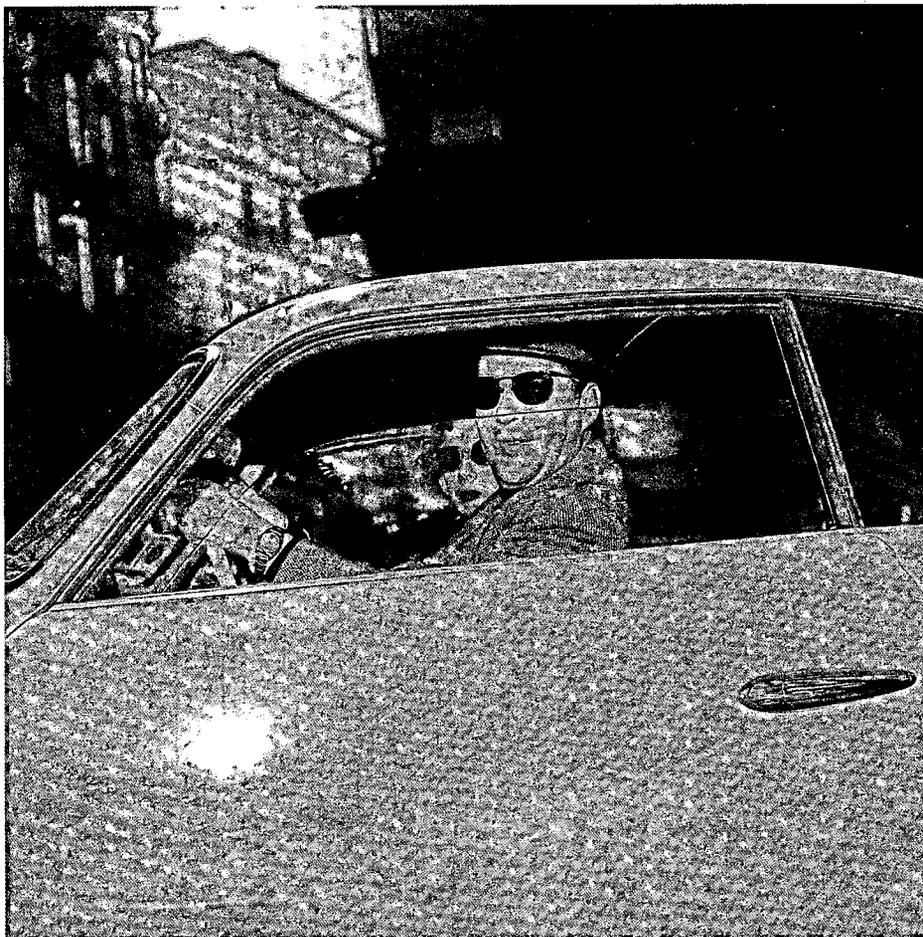



Foto Leo Massa



Rossellini in una pausa di lavorazione

Un altro e più esplicito problema di non-appartenenza fra eventi e periodi è poi quello, già accennato, di eventi controcorrente, spesso considerati per questo anacronistici, arretrati, e che invece sono solo disomogenei rispetto alle tendenze dominanti. Ma spesso essi si spiegano ugualmente grazie al periodo in cui si collocano, attraverso categorie diverse: di contrasto o opposizione invece che di adesione.

Il cinema di Freda non appartiene al neorealismo ma "si colloca" in esso, poiché ne rappresenta una dichiarata contrapposizione. Ancor più esemplarmente *Senso*, che appunto – aveva ragione Aristarco – è già altro dal neorealismo, è il suo superamento, ma proprio per questo vi è ancora dentro, ha ancora bisogno del neorealismo per essere spiegato e non è isolabile da esso.

Siamo in presenza insomma di ipotesi diverse non di periodizzazione, ma di natura e spiegabilità dei fenomeni di periodizzazione. A questo

punto ci viene in soccorso Braudel col suo celebre saggio del 1958, *I tempi della lunga durata*, in cui propone il principio delle diverse durate e cioè delle diverse velocità di trasformazione dei fenomeni storici. Egli parla di tempi brevi delle crisi, tempi medi dei cicli, tempi lunghi dei «movimenti di lunga durata».

Credo che Hobsbawm, con la sua fortunata nozione di «secolo breve», abbia appunto indicato come la velocità di trasformazione caratterizzi un periodo storico assai più della sua durata fattuale, cronologica. Ma nello stesso tempo suggerendo che è proprio la durata fattuale, l'unità data e scientificamente arbitraria del secolo, che ci consente di mettere in rilievo la sua velocità o brevità.



Il neorealismo inteso come «crisi» è breve, brevissimo; inteso come «ciclo» ha un'estensione maggiore, inteso come «movimento di lunga durata» diventa un criterio di spiegazione di grandi fasi o quasi di costanti del cinema italiano, e allora anche il cinema verista populista del muto, o la commedia all'italiana, possono usarlo come criterio di spiegazione.

Se i tempi della storia sono dunque molteplici, la sua periodizzazione non può essere una sola. Ma le periodizzazioni più meditate e sofisticate, quelle basate su indicatori più sfumati, meno fattuali, hanno un significato più pregnante se messe in rapporto alla schematicità "provvisoria" dei periodi standard o delle articolazioni più grossolane basate su concetti discutibili quali inizio, culmine, fine ecc. Bisogna probabilmente manovrare tutti i tempi e i periodi contemporaneamente, in costruzioni cronologiche pluridimensionali. Bisogna usare il secolo 1901-2000 e i suoi marcatori standard per sottolinearne la brevità, bisogna assumere il decennio 1940 per indicare che esso, pur costituendo per certi aspetti una unità o un ciclo, è spaccato in due da una frattura non suturabile; ci vogliono i cinque anni in cui nasce e muore un genere o filone per metterne in luce le fasi interne o anche esterne.

Occorrono i numeri ma anche le parole, le date ma anche le argomentazioni. Cosa scriveremo sul dorso dei volumi della nostra *Storia del cinema italiano*?

---

**1.** Johan Huizinga, *Lo stato attuale della scienza storica*, 1934, ora in *La scienza storica*, Laterza, Bari, 1979.
**2.** Raymond Queneau, *Una storia modello*, Einaudi, Torino, 1988 (ed. or. 1966).
**3.** Michel Foucault, *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1971 (ed. or. 1966).
**4.** Gilles Deleuze, *L'immagine-movimento*, Ubulibri, Milano, 1984 (ed. or. 1983), p. 15.

*Garanzia di riservatezza informativa ex articolo 10. Legge 675/96*
I suoi dati personali sono trattati in forma automatizzata al solo fine di prestare il servizio in oggetto che comprende, a sua discrezione, l'offerta di prodotti e servizi di *Bianco & Nero*, con modalità strettamente necessarie a tale scopo. Il conferimento dei dati è facoltativo: in mancanza, tuttavia, non potremo dar conto del servizio. I dati non saranno divulgati.

*Guarantee of Privacy. Ref. article 10. Italian Law 675/96*
Personal information supplied for the purposes of a subscription to *Bianco & Nero* will be added to our data bank for the exclusive use of the publisher Marsilio. While you are not obliged to provide this information, Marsilio can not guarantee its services if this consent is not given.

Cognome, nome / Surname, name

Indirizzo / Address

Cap / Postcode Città / City

Stato / Country Tel. / Phone

**Bianco & Nero**

☐ Desidero prenotare n. ........ abbonamento/i per un anno (4 numeri + 1 numero doppio):
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italia), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europa), L. 120.000 - Euro 61,97 (altrove)

☐ Please send me n. ........ annual (4 issues + 1 double issue) subscription/s:
L. 80.000 - Euro 41,32 (Italy), L. 100.000 - Euro 51,65 (Europe), L. 120.000 - Euro 61,97 (elsewhere)

Forma di pagamento / Payment

☐ Unisco assegno bancario / I enclose a cheque

☐ Spedite contrassegno / Please forward C.O.D.

☐ Ho versato sul vostro c/c postale n. 222307 / I have utilised Italian Post Office account n. 222307

☐ Autorizzo pagamento con carta di credito / I authorise you to charge my ☐ American Express ☐ Visa ☐ Carta Sì
n. ........ scadenza / expiry date ........

☐ Inviate fattura (solo per enti e istituzioni) / Invoice for Companies and Public Bodies only

Data / Date Firma / Signature

Cedola
di commissione
libraria

NON AFFRANCARE
Francatura ordinaria
a carico del destinatario
da addebitarsi sul conto
di credito speciale n. 334
presso l'Ufficio Postale
di Venezia C.P. (Aut. Dir.
Prov. P.T. di Venezia n.
44242/3/II del 29.12.83)

Marsilio Editori s.p.a.
Marittima - Fabbricato 205
30135 Venezia
ITALY

Sped. in abb. post. 45% art. 2 Comma 20/B Legge 662/96 Filiale di Padova



Distribuzione
Marsilio

L. 20.000 – € 10,33

ISBN 88-317-7480-8